Е.Н. Францева-Дозорова

Шопен — Коперник фортепиано

Е. Н. ФРАНЦЕВА-ДОЗОРОВА

ШОПЕН – КОПЕРНИК ФОРТЕПИАНО

ИСТОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА В ПЯТИ ОЧЕРКАХ

(К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

МОСКВА 2010

Е. Н. ФРАНЦЕВА-ДОЗОРОВА

ШОПЕН – КОПЕРНИК ФОРТЕПИАНО. История восприятия творчества композитора в пяти очерках. – М., Издательство «Фугу Дизайн», 2010 г.

В книге, выходящей в год празднования 200-летия со дня рождения Ф. Шопена, освещается судьба восприятия его творческого наследия. В поле зрения автора: фрагменты сочинений Ж. Санд; хронологически выстроенные документы с откликами современников композитора; история исполнения его музыки на родине, в Польше; сравнение двух интерпретаций одного и того же сочинения (Баллада № 3) выдающимися «шопенистами» XX века – И. Падеревским и А. Рубинштейном; размышление о связях музыки Ф. Шопена с различными эпохами.

ISBN 978-5-9902502-1-5

СОДЕРЖАНИЕ

МОЕМУ ДОРОГОМУ УЧИТЕЛЮ
МУЗЫКИ И ЖИЗНИ –
НОРЕ ХРИСТОФОРОВНЕ НУРИДЖАНЯН

ОТ АВТОРА

В предлагаемых читателю пяти очерках – наброски истории восприятия творчества Шопена. Угол рассмотрения определён тем, что в этом гении XIX века гармонично сочетались композитор и исполнитель. И судьба его фортепианных произведений на длительное время была связана с невольным желанием профессионалов и любителей музыки слышать в игре современных пианистов эхо легендарного дара Шопена.

В первом и последнем очерке говорится больше о Шопене-композиторе. В остальных – о Шопене-пианисте и тех, кто осмелился играть его сочинения. Так или иначе, эта часть книги связана с моим аспирантским диссертационным исследованием тридцатилетней давности на тему: «Эволюция исполнительских интерпретаций фортепианной музыки Ф. Шопена».

«Июнь, Ноан» представляет собой, быть может, нелепую смесь впечатлений от поездки в Париж летом 2009 года и документов, касающихся периода знакомства Шопена с Жорж Санд. В роли основного материала очерка здесь выступают не только письма композитора, но также фрагменты книги французской писательницы «История моей жизни» и её же эссе, в котором она описывает встречу Шопена с Делакруа.

В «Копернике фортепиано» предпринята попытка построить хронологию исполнительской деятельности Шопена на базе доступных документов: собрания его писем, извлечений из работ польских музыковедов и книги швейцарского исследователя Жан-Жака Эйгельдингера «Шопен глазами своих учеников».

В третьем очерке («Новые времена, новые имена») бегло прослеживается история исполнения произведений Шопена на родине композитора в XIX-XX вв. Характерные моменты изменений в трактовке его наследия даны в зеркале концертной практики, издательской и критической деятельности польских музыкантов, а также истории проведения Варшавского конкурса пианистов имени Ф. Шопена.

Четвёртый очерк («Игнацы Падеревский и Артур Рубинштейн играют Балладу Шопена № 3») – дань своему времени, когда появление массы звукозаписей порождало желание использовать это новое средство распространения музыки в исследовании.

В последних «Перекличках» разговор кружится вокруг Прелюдий Шопена и темы преемственных связей в искусстве.

Если цитаты в очерках и фрагменты текстов из иностранных источников не имеют в сносках ссылок на русские издания, то их перевод принадлежит мне.

Заключение предисловия – пространство приятной обязанности поблагодарить, во-первых, моего мужа Николая Николаевича – полноправного участника художественно-технической подготовки издания; во-вторых, моего племянника Алексея, без помощи которого завершение этой работы, вероятно, никогда бы не состоялось; в-третьих, Михаила Александровича Сапонова, профессора Московской консерватории, подавшего идею написания очерков и познакомившего с книгой Ж.-Ж. Эйгельдингера.

Ек. Ник. Францева-Дозорова.
Москва, апрель 2010 год

ВСТУПЛЕНИЕ

«...зачем писать о Шопене?
Зачем заставлять читателя скучать?»
Роберт Шуман

«...рассуждать о музыке Шопена – значит
признаться в самой большой любви».
Артур Рубинштейн

«Любите ли вы Шопена?» Этот вопрос, возможно, менее естественен в качестве названия романа, чем другой – «любите ли вы Брамса?» Последний заставляет нас, чуть встревожась, углубиться в то, что мы слышим не слишком часто. Такое название, как и строки стихотворения Б. Пастернака – «мне Брамса сыграют – тоской изойду» – невольно делают благое дело: привлекают внимание к творчеству немецкого композитора второй половины XIX века. Быть может, как и фильм «Пианистка» – к музыке Шуберта, которая там звучит и где декларируется её исключительность.

Спросить, «любите ли вы Шопена?» – всё равно, что спросить, «любите ли вы ветер, море, солнце...?» Его музыка с нами почти 200 лет. Неизменно и без пауз невнимания к себе. Мы привыкли к тому, что она есть, как привыкают к богатству, к собственной жизни. И потому вопрос, достойны ли мы вообще слушать эту музыку, вспорхнувшую когда-то из под пера польского гения, кажется странным. Как и в случае с Моцартом или Бахом. Но именно его задаёт австрийский композитор А. Веберн в одном из своих писем. Правда, имея в виду Бетховена.

«Коперник фортепиано». Так сказал о Шопене его современник и соотечественник. И действительно, в истории европейской культуры два польских имени обозначают собой переворот во взгляде на окружающий нас или таящийся в нас мир: Коперник и Шопен – астроном и музыкант.

Переворот, совершённый Шопеном в фортепианном искусстве, был абсолютно ясен его современникам. Нам мешает увидеть масштаб этого переворота фигура Листа, который был счастливее своего «друга» и в отношении продолжительности жизни и в учениках, ставших всемирно известными виртуозами.

Для нас значение переворота польского композитора затушёвывается ещё и тем, что слух обогащён творчеством продолжателей его открытий: музыкой самого Листа, Дебюсси, Равеля, Скрябина, Шимановского, Мессиана...

Но наше невнимание к заслугам, которые были понятны современникам Шопена, компенсируется тем, что мы, в свою очередь, видим то, чего они видеть не могли. Именно нам он открыт во всей глубине и богатстве своего творчества, о котором «тогда» немногие подозревали или не решались оценить то, что слышали. Один из провидцев – Шуман, который прекрасно видел, что Шопен многое творит, скорее, для будущего, чем для своих современников.

Для них он был живым воплощением уникальной манеры исполнения собственной музыки, основателем традиции нового прикосновения к роялю. Аналогов исполнительской манеры Шопена среди современного ему мира пианистов практически не было. Почти все, кто имел перед глазами ноты композитора, но не имел возможности слышать его самого,

оставались беспомощны в своём желании самостоятельно прикоснуться к модной музыке. Правила исполнения Шопена мог дать лишь сам Шопен.

Надо ли знать о целом столетии упорной борьбы за «правильное» понимание и исполнение шопеновской музыки, в котором принимали участие и ученики Листа, и ученики Шопена? Ведь сегодня: кто бы ни играл произведения польского композитора, они звучат – «как должно». Да и как можно испортить эти совершенные композиции?! Они же у всех «на слуху». Этот жемчуг будто давно лежит в раковине нашего уха.

Игра светотени в истории восприятия искусства, когда что-то закрытое для современников открывается последующим поколениям, кажется, проступает ярче, если художника на длительное время забывают. Но это не так. Переливы изменений при устойчивом внимании «большого времени» всегда имеют свои документы. По ним можно пристально проследить смену вкусов и моменты поворотов в интерпретации творческого наследия. Шопен в этом ряду.

Позволим же себе вновь взглянуть на исторические факты, связанные с его именем, его музыкой и её исполнением: сегодня великому польскому композитору – 200 лет!

ИЮНЬ, НОАН

«Шопена будут играть,
когда не станут читать ни
одной строчки Жорж Занд».
Вильгельм фон Ленц

ПРИЕЗД

Главный пункт моей поездки в Париж – не Париж. Хотя этот город, конечно же, связан с Шопеном, со второй половиной его жизни, вне родины. Здесь сохранилось столько улиц, на которых он жил, по которым ходил. Столько зданий, в салонах которых он играл, давал уроки, очаровывал собой.

Теперь мы можем видеть великого мэтра фортепиано в Лувре на портрете Э. Делакруа. Теперь его вещицы, слепки рук, манускрипты разбросаны здесь по разным музеям.

Нас поселили в маленькой гостинице XIX века недалеко от улицы Сан-Лазар, то есть как раз в той части Парижа, которая была когда-то избрана Шопеном для своего житья-бытья. Почти все «его» улицы тут рядом: Шоссе д'Антен, Тронше, Пигаль... Не удивляет, что одна из гостиниц названа просто и выразительно: «Шопен». Она находится внутри пассажа «Жоффруа», построенного в 1846 году. И, возможно, композитор когда-то действительно здесь проходил, чтобы побыстрее оказаться у театра итальянской оперы. Хотя на табличке слово «Шопен» рядом с «комфортно и спокойно» звучит смешно.

В первое же утро – пока мои спутники отсыпаются после приезда – убегаю по ближайшим адресам Шопена. Где-то неподалёку должен быть проход на улочку Ситэ Бержер. А совсем рядом с ним – первая парижская квартира композитора. Ещё рано и прохожих почти нет. А те, что попадаются, ничего не знают: что, где, куда. Совсем как в Москве.

Сначала спускаюсь по незатейливой улице Каде. Не здесь ли в доме № 9 был зал, принадлежавший другу Шопена Камилю Плейелю, владельцу любимой им фирмы роялей? Не здесь ли он впервые появился перед парижской публикой в феврале 1832 года? Сейчас ничто об этом не говорит: ни вид здания под этим номером, ни хоть какой-нибудь знак. Бегу дальше, к Большим бульварам, вниз по узкой кривой и весёлой улице Фобур-Монмартр.

Шопен. Париж, 18 ноября 1831:

«...ты не поверишь, как хорошо я устроился, у меня комнатка, прекрасно обставленная мебелью красного дерева, с балконом, выходящим на бульвары, с которого открывается вид от Монмартра до Пантеона, на весь прекрасный мир; многие завидуют моему виду». (1)

Вот оно! Между зданиями по Фобур-Монмартр вдавлена почти античная арка. На ней наверху не очень заметно, но с достоинством выбито: Ситэ Бержер. Это название крохотной улочки.

Шопен. Париж, 25 декабря 1831:

«...я живу на четвёртом этаже, но в отличнейшем месте ...

Напротив меня, через улицу ... Ситэ Бержер, где есть большой проходной двор».(2)

Перехожу улицу и туда – сквозь мраморную арку. Внутри открывается «проходной двор», зажатый с двух сторон двумя-тремя домами. Несмотря на утро, он оказывается темноватым, не очень чистым, с каким-то ненужным запахом и парой невыспавшихся бродяг посередине.

Радостно описывая свою первую парижскую квартиру, композитор ещё не знает, что чуть позже, хотя и ненадолго, поселится именно тут, в Ситэ Бержер, в доме № 4. Но сейчас на нём нет никакой таблички. Действительно ли он видел Шопена? Дом старинный, не лишённый стати, но пустой, грустный и не ухоженный, как небритый холостяк.

Как известно, приехав в музыкальную столицу Европы ещё совсем молодым человеком, Шопен понял, что добиться успеха в качестве композитора здесь можно только одним способом: победив армию концертирующих пианистов. И он стал лучшим.

Он понял также, что самый надёжный источник средств к существованию - уроки музыки. И он стал самым модным профессором Парижа.

Ответив желанию Шопена видеть и слышать всегда только самое интересное, достойное и первостепенное в искусстве, Париж стал городом его собственных неслыханных успехов на преподавательском и музыкально-исполнительском поприще.

Но Ноан – особое место. Родовое имение Жорж Санд, расположенное в 300-х километрах от столицы, притягивает к себе ничуть не меньше Парижа. Ведь в течение длительного времени здесь совершалось то, что всегда ощущалось Шопеном как своё главное предназначение: сочинение музыки. И именно здесь было создано то, что составило потом всю мощь сияния его посмертной славы.

Что особенно таинственного в профессии исполнителя и преподавателя музыки? Это встреча профессионала с теми, кто хочет слышать музыку или научиться её играть. Внешне это выглядит как общение одного человека – с другим, как обмен: таланта одного – на внимание другого. Самое таинственное во всём этом – сама музыка.

«В ней что-то чудотворное горит
И на глазах её края гранятся.
Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся»
(А. Ахматова)

Как это происходит, что композитор вдруг слышит то, что потом, записав, делает музыкальным произведением? Абсолютно один, в отчуждении от мира людей, открывая себе, перед самим собой – себя? Что в это время вокруг него?

«Замок Ноана», как называет его в письмах Шопен, прекрасен. Дом и парк вокруг, сохранившиеся до нашего столетия, свидетели последних творческих дней Шопена. Он был здесь счастлив?

Если отгадка его Концертов для фортепиано – в Варшаве, Этюдов – в Париже, Прелюдий – на Майорке, то в Ноане спрятано многое и в том числе – Полонез-Фантазия, Колыбельная, две последние Баллады, обе Сонаты... Это как раз часть тех произведений, которые, не успели стать популярными при жизни композитора, а быть может, и не могли ими стать, так как дышали будущим пониманием.

Кажется, только Шуман смог в полной мере оценить Шопена, восторженно встречая шопеновские сочинения, которые попадали ему в руки, как только выходили в свет. Его прозорливость, тонкость анализа удивительны. В своих статьях он такой же наш современник, как Шопен со своим творчеством. Его музыка сразу же стала для Шумана эталоном той

высоты, от которой как от точки отсчёта начиналась критика всех остальных достижений современной ему композиторской мысли. Так, в обзоре только что изданных этюдов для фортепиано (1838 г.) шопеновские (со своей «божественно-лёгкой подвижностью» и «бесконечно более тонкой организацией») для него, как и для нас сегодня, – вне сравнений. На их фоне вкус других авторов, по мнению Шумана, сильно отдаёт Эженом Сю и Жорж Санд. «Страшно делается от такой нехудожественности и неестественности», – восклицает он. (3) Сделав это сравнение музыкальных произведений с литературой модных в то время авторов, он и не подозревает о разворачивающемся романе Шопена со знаменитой французской писательницей.

Шуман услышал игру Шопена значительно позже, чем увидел ноты его сочинений и был поражён тем, насколько оригинальность композитора в нём была адекватна оригинальности исполнителя:

«Здесь был Шопен. Пробыл лишь только несколько часов в тесном кругу. Играет так, как сочиняет, то есть и в этом – единственный». (4)

О «недораскрытии» Шопена его современниками, которые не имели интуиции Шумана, для которых им и писались музыкально-критические статьи, обмолвилась также и сама Жорж Санд в «Истории моей жизни» (1855):

«Он не был понят и до сих пор ещё не является достоянием толпы. Для того чтобы его произведения стали популярны, нужны огромные достижения в развитии вкуса и восприятия искусства». (5)

За дымкой исполнительского мастерства, потрясающего своей новизной, современники не всегда успевали оценить оригинальность и совершенство Шопена-композитора.

Ф. Лист в своей книге «Ф. Шопен» (1852 г.) также ждёт от будущих поколений полного осознания его достижений. И тут же делится с читателем своим непониманием грандиозных многочастных Сонат, считая их лишёнными вдохновения. Похожее признание звучит в его письме к К. Витгенштейн:

«В 1849 году я ещё не понимал внутренней красоты последних произведений Шопена: Полонеза-фантазии, Баркаролы...» (6)

Э. Делакруа, в свою очередь, записывает в дневниках 1854-55 гг., что не хочет слышать из музыки Шопена ничего, кроме произведений малой музыкальной формы, то есть Мазурок, Вальсов, Прелюдий, быть может, Ноктюрнов... Он огорчён, что ученики и последователи польского композитора упорствуют в «желании исполнять его большие вещи», вместо того, чтобы играть «его изумительные маленькие вещи». (7)

ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

Муза поэзии второй половины XIX века и начала XX отразила это всеобщее желание слышать Шопена исключительно камерным композитором, не потрясающим глубиной и масштабом своих сочинений. При этом ею поддерживался известный образ болезненного композитора, возможно, в силах которого и было-то: сочинять лишь «изумительные маленькие вещи».

Пример тому – стихотворение русского лирика Алексея Жемчужникова «Отголосок 15-й Прелюдии Шопена»:

Мне больно!.. Рвётся стон из груди,
Ручьями слёзы льют невольно;
И хочется, чтоб знали люди,
Как на душе мне больно, больно...

Как видим, А. Жемчужников говорит об одном единственном произведении из 24 Прелюдий Шопена, вырывая его из вереницы музыкальных образов, сцепление которых и создаёт уникальное единство и монолитность этого цикла. Поэт тем самым невольно фиксирует современную ему традицию исполнения этих Прелюдий: выборочно, по отдельности, исходя из возможностей и воли пианиста, а не композиторской логики.

Бельгийский символист Альбер Жиро в своём «Вальсе Шопена» не отходит от уже известного понимания музыки польского композитора:

Точно бледный, блеклый цвет
Крови на устах больного
Проступают в этих звуках
Прелесть гибельных страстей
(Пер. М. Элик)

Поэт избирает в творчестве Шопена одно из произведений популярнейшей музыкальной формы – вальс. По его воле музыка польского композитора ассоциируется со смертью и освещена сумеречно- декадентскими тонами. Вновь звучит не явное, но непременное напоминание о болезненности её творца.

В значительно более светлом стихотворении «Это было у моря...» Игорь Северянин, в противоположность А. Жиро, говорит не о смерти, а о любви. И в связи со звучанием музыки Шопена здесь произнесено слово «соната». Однако стихотворение абсолютно чуждо масштабу музыкальных образов тех многочастных произведений композитора, которые не получили когда-то одобрения Листа. Кстати, камерность и стихотворения и звучащей в ней музыки обозначена поэтом в подзаголовке: «поэма-миньонет»:

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла – в башне замка – Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил её паж.

Было всё очень просто, было всё очень мило:
Королева просила перерезать гранат,
И дала половину, и пажа истомила,
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.

И. Северянин, осознанно или не осознанно, употребил слово «соната» в его исторически-первоначальном смысле: «то, что звучит», просто звучание инструментального сочинения (от итальянского – sonare, что значит «звучать» или «играть»). Можно предпо-

ложить, что королева исполняла что-то из «изумительных маленьких вещей», а не Сонаты, требующие огромной затраты энергии исполнителя и мастерства.

В поэзии XX века происходит, наконец, освобождение Шопена от пут камерности и совершает его – Борис Пастернак. В его стихотворениях Этюды, Прелюдии, Баллады композитора «звучат» уже не по отдельности, не по одному произведению, а потоком, циклом сочинений одного жанра. То есть так, как они часто исполнялись пианистами на эстраде и в звукозаписи при жизни поэта.

Именно так раздаются Этюды и Прелюдии Шопена в двух из пяти стихотворениях «раннего» Пастернака, объединённых общим названием «Сон в летнюю ночь» (1918):

№ 1

Сбитая причёска, туча препирательств,
И сплошной поток шопеновских этюдов.

№ 2

Седой малинник, а за ним
Лиловый грунт его прелюдий.

Из содержания стихотворения «Баллада» (1916, 1928) ясно, что музыка Шопена во всей своей полноте и глубине ощущалась поэтом с самого детства как реальное пространство жизни. Она была фактом его биографии, точкой отсчёта в становлении личности, самосознания, мировоззрения:

Впустите, мне надо видеть графа.
О нём есть баллады. Он предупреждён.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождём.

Позднее узнал я о мёртвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унесть.

Позднее в очерке «Шопен» (1945) Пастернак скажет, что сочинения польского композитора, в конце концов, являются для него как человека и поэта образцом и учебником:

«Значение Шопена шире музыки. Его произведения воспитывают и не музыканта. Это часть нашего общего образования. Лично мы обязаны ему безмерно многим и учились у него роли техники в творческих поисках». (8)

Эту же мысль в стихотворной форме находим в его знаменитом «Во всём мне хочется дойти...» (1956-1959):

В стихи б я внёс дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

И, наконец, стихотворение «Опять Шопен не ищет выгод...» (1930-1931). В нём Пастернак не просто восхищен Сонатой си бемоль минор. Она выступает звучащим символом жизни самого композитора, и через него – символом неповторимого художественного могущества XIX века:

Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект
Прямя подсвечники каштанов,
На звёзды смотрит прошлый век.

Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат!

Поэту абсолютно ясно, что по художественному методу и размаху Шопена можно сравнить с Л. Толстым. Творчество польского композитора на его зоркий взгляд «насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурою, с которой он писал»:

«Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вёл именно этот расточительно-личный и нерасчётливо-одинокий род существования». (9)

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

Как далеко мы ушли в трактовке содержания музыки Шопена от представлений его современников! Ошеломляющий успех его выступлений заставлял их искать словесные характеристики, которые сегодня нам кажутся и однообразными и немного смешными. Они слышали у него то «плачи», то «вздохи», то бесконечное журчание струящейся воды. Они видели волшебные пейзажи и нереальный мир порхающих фей. Они называли Шопена не только «поэтом», но чаще: ариэлем, эльфом, сильфом...

Г. Берлиоз в конце одной из своих восторженных рецензий на концерт Шопена сравнил его с Трильби. Это фантастический персонаж одноимённой новеллы Ш. Нодье, напи-

санной французским писателем в 1822 году. Это маленький, почти невидимый и невесомо лёгкий домовой. Он то прячется в складках платья хозяйки, то незаметно улетает в неизвестном направлении. Сегодня и новелла Ш. Нодье странна и сравнение Г. Берлиоза похоже больше на пародию.

В желании найти нужные слова для новости, которую несла с собой музыка Шопена, современники чаще всего схватывали лишь то, что открывалось им сразу. То, во что была обёрнута её сущность. Имена эфемерных нереальных существ (иные аналогии не находились) служили характеристикой уникальной исполнительской манеры.

Образец именно такого восприятия музыки Шопена благополучно дожил до XXI века, сохранившись в неприкосновенности. Красиво и бесцельно порхающие по сцене юноши и девушки, одетые в костюмы однообразно-нежных, жемчужно-голубых тонов – это знаменитый балет М. Фокина «Шопениана». В нём нет реального содержания. Он представляет собой серию абстрактных классических танцев: дивертисмент. Возможно, это тот самый мир неясных грёз, фей, эльфов и журчащей воды, с которыми современники Шопена традиционно ассоциировали содержание его музыки. Для постановки М. Фокина А. Глазуновым была специально оркестрована гирлянда из Вальсов и Мазурок польского композитора. В начале XX века не замечали, что его музыка, созданная для фортепиано, «по-настоящему» звучит только на этом инструменте. Что при любых переложениях теряется её исключительность и какая-то подлинность: она становится заурядно-красивой музыкой не сразу узнаваемого автора.

Только к концу XX столетия другой мастер балета, американец Д. Роббинс в своих постановках позволил Шопену говорить своим собственным голосом: звучанием фортепиано.

Музыка здесь раздаётся не из оркестровой ямы, как у М. Фокина. Но нет похожести и на концертный зал. В сумраке сцены, в одном из её углов появляется рояль, освещаемый одинокой лампой. Нам хорошо виден пианист и то, как он играет. Но новость не только в том, как исполняется Шопен в постановках Д. Роббинса. Интерпретации этого балетмейстера невольно фиксируют заметные изменения в раскрытии содержания музыки.

Например, балет «В ночи» представляет Ноктюрны Шопена один за другим. Их различие подчёркивается новыми парами танцоров и новыми контрастными нарядами. В соответствии с изменением тональности, темпа, характера звучащего произведения. И здесь не абстрактный дивертисмент, как у М. Фокина. Здесь только два «героя»: он и она. Танец не просто «безлично» красив, не имея цели заставить нас о чём-либо размышлять. Мы присутствуем при волшебстве совершенно иного рода: серьёзности визуальной расшифровки музыки. Она на наших глазах становится не столько красотой пластики человеческого тела, сколько жизнью реальных человеческих чувств, процессом сложных взаимоотношений одного человека с другим.

Как жаль, что Мариинка «провалила» идею Д. Роббинса, показывая этот балет на московском фестивале «Золотая маска» (март, 2010): рояль и пианистка (а значит и Шопен) находились в оркестровой яме, а не на сцене.

ВСТРЕЧА С ЖОРЖ САНД

В 70-х годах прошлого века на сцене московского театра имени Евгения Вахтангова шла пьеса Ярослава Ивашкевича «Лето в Ноане». Про Шопена и Жорж Санд. Знакомство

композитора и французской писательницы состоялось, возможно, уже в 1836 году. И, как известно, позже переросло в серьёзные и продолжительные взаимоотношения.

Шопен. Париж, 13 декабря 1836:

«Сегодня у меня соберётся несколько человек, среди них пани Санд, причём Лист будет играть, Нурри петь». (10)

По словам соотечественника Шопена Ю. Бжовского, приглашённого на этот вечер, он увидел там лица, ярко выделявшиеся в литературе и искусстве тогдашнего Парижа. Писателей – Эжена Сю, Астольфа де Кюстина, Жорж Санд – и музыкантов – пианиста Ференца Листа, певца Адольфа Нурри... Кроме «пани Санд», там находилась ещё одна дама-писательница – ближайшая подруга Листа графиня Мари д'Агу.

В какой-то момент после общих разговоров Шопен вместе с Листом исполнил Сонату Мошелеса для фортепиано в 4 руки.

Ю. Бжовский. Париж, 4-13 декабря 1836:

«После Сонаты Шопен предложил гостям мороженое; затем был подан чай, приготовлением которого занялась графиня, продолжая непринуждённый разговор с другими гостями. Жорж Санд, прикованная к кушетке, не расставалась с сигарой; свой взгляд она обращала к тому, кто с ней разговаривал, а ещё чаще к весело пылавшему огню в камине». (11)

В «Истории моей жизни» Ж. Санд без подробностей, мимоходом говорит о знакомстве с Шопеном:

«В «Отеле де Франс», где мадам д'Агу разрешила мне у неё пожить, условия существования для нескольких дней были прекрасными. Она принимала много литераторов, артистов и кое-кого из интеллектуального мира. Это благодаря ей я познакомилась с Эженом Сю, бароном д'Экштейном, Шопеном, Мицкевичем, Нурри, Виктором Шёльхером и т. д. Мои друзья стали её друзьями. Она, в свою очередь, познакомилась с Ламенне, Пьером Леру, Генрихом Гейне и т. д. Таким образом, в её импровизированном салоне гостиницы собиралась элита, которой она руководила с изысканной грацией, и где она находилась на вершине всех модных течений, благодаря широте своего ума и многообразию своих способностей: одновременно и поэтических и серьёзных.

Там звучала изумительная музыка. И можно было просветиться, прислушиваясь в перерывах к разговорам. Она виделась также с мадам Марлиани, нашим общим другом, страстной натурой...» (12)

Жорж Санд пересыпает здесь имена своих друзей-философов (Ф. Ламенне и П. Леру) с именами литераторов, которые были приятелями Шопена и Листа (В. Шёльхер и Ф. д'Экштейн). Мелькнувшая мадам Шарлотта Марлиани совсем скоро сыграет незавидную роль в ухудшении отношений между двумя блестящими союзами музыкантов с дамами-писательницами: Листом и Мари д'Агу с одной стороны – Шопеном и Жорж Санд с другой.

Осенью 1839 года после первого лета, проведённого Шопеном в Ноане, родовом имении французской писательницы, у него появляется фактически две парижские квартиры: своя и та, которую Жорж Санд сняла для себя и своих детей – сына Мориса и дочери Соланж.

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Я сняла на улице Пигаль апартаменты, состоящие из двух павильонов в глубине сада. Шопен располагался на улице Тронше; но в его квартире было сыро и холодно. Он снова

начал серьёзно кашлять; я была вынуждена отказаться от того, чтобы быть сиделкой при больном или проводить свою жизнь в бесконечных приходах и уходах. Пытаясь избавить меня от того и другого, плохо выглядевший, с потухшим взором он приходил каждый день, чтобы сказать, что великолепно себя чувствует. Он попросил об обедах с нами и приезжал к нам по вечерам, дрожа в своём фиакре. Видя, как он переживает, что вносит беспорядок в жизнь нашей семьи, я предложила ему, чтобы он снял один из павильонов, часть которого я могла ему уступить. Он с радостью согласился. Теперь у него была здесь своя квартира; тут он принимал своих друзей и тут давал свои уроки, не беспокоя меня. Квартира Мориса была над его. Я с моей дочерью занимала другой павильон». (13)

Э. Делакруа, поздравляя Шопена 1 января 1841 года, знает, что может застать композитора в любой из квартир: старой и той, что у Ж. Санд:

«Извините меня за то, что вы не получили гравюр вчера вечером, – меня подвели; мне это было очень досадно. Я предполагал послать их вам на

улицу Тронше, но сегодня утром посылаю их вам на улицу Пигаль» (14)

Описание этой квартиры с контурами фигур Жорж Санд и Шопена можно найти в письме Бальзака (Париж, 15 марта 1841):

«В столовой у неё мебель резного дуба. Её маленькая гостиная – цвета кофе с молоком, а гостиная, в которой она принимает, уставлена прекрасными китайскими вазами, полными цветов. Цветы всегда и в жардиньерке, на мебели зелёная обивка, в горке масса всевозможных редкостей, на стене висят картины Делакруа и её портрет(...)

В гостиной стоит прекрасное большое фортепиано палисандрового дерева. За ним обычно сидит Шопен. Жорж Санд курит теперь только пахитоски и ничего другого. Встаёт она в четыре часа пополудни, когда Шопен заканчивает уроки с учениками». (15)

ДЕЛАКРУА ГОВОРИТ О ЖИВОПИСИ

В одном из очерков из сборника «Впечатления и воспоминания» Ж. Санд приоткрывает то, что было характерно не для интерьера, а атмосферы её дома на улице Пигаль. В 1841 году она записала беседу о живописи и музыке, участниками которой были Делакруа и Шопен.

Будучи январским днём этого года в гостях у Делакруа и разговаривая с ним о картине Энгра «Антиох и Стратоника», Жорж Санд приглашает своего друга к себе на обед. Они направляются туда вместе. У дверей квартиры их догоняет Шопен и, входя внутрь, они уже втроём начинают обсуждать пресловутую живопись противника Делакруа.

Ж. Санд. «Впечатления и воспоминания»:

«Шопен не любит её, потому что персонажи там манерны и в них нет подлинного переживания. Но тщательность живописи ему нравится, а когда речь заходит о цвете, он из вежливости говорит, что абсолютно ничего в этом не понимает; и не подозревает, что говорит правду!

Шопен и Делакруа любят друг друга, можно сказать, нежно. Они обладают невероятным сходством характеров и одинаково высокой степенью великодушия и ума. Но в области искусства – Делакруа понимает Шопена и обожает его. Шопен же не понимает Делакруа. Он нежно любит, почитает и высоко ценит в нём человека, но не переносит художника. Более разнообразный в своих увлечениях, Делакруа разбирается и в музыке; он знает и понимает

её; его вкус изыскан и утончён. Он не перестаёт слушать Шопена; наслаждается им; знает его наизусть. Это обожание Шопен принимает и оно трогает его; но когда он смотрит на картину своего друга, то мучительно не может найти слова, чтобы что-то сказать ему. Он музыкант, только музыкант. Его мысль может выразить себя лишь музыкально. В нём бездна ума, тонкости и юмора; но он не в состоянии понять ни живопись, ни скульптуру. Микеланджело его пугает. Рубенс раздражает. Всё, что кажется ему эксцентричным, возмущает его». (16)

До появления Шопена, Делакруа доказывал Ж. Санд, что Энгр считает свет в картине лишь элементом украшения, а не одушевления её:

«Он изучил с тончайшей подробностью минимальнейшие эффекты дневного света на мраморе, позолоте, тканях; он забыл только одну вещь – отражения». (17)

Об этих отражениях более подробно пойдёт речь уже при Шопене и Морисе, ученике художника, который захотел, «чтобы Делакруа объяснил ему тайну отражений».

Ж. Санд. «Впечатления и воспоминания»:

«Шопен слушает с круглыми от удивления глазами. Мэтр обосновывает связь между тонами в живописи и звуками в музыке. Гармония в музыке, – говорит он, – заключена не только в структуре аккордов, но ещё и в их связях, в логике их поочерёдного следования, в сцеплении, в том, что я невольно назвал бы слуховыми отражениями. Да, подобное происходит и в живописи!

Вот! Дайте мне эту голубую подушку и этот красный коврик. Кладём их рядом. Ты видишь, что там, где два тона соприкасаются, они обкрадывают друг друга. Красный окрашивается в голубой; голубой разбавляется красным, а посредине возникает фиолетовый. Ты можешь нанести на картину самые интенсивные тона фиолетового; они дадут отражение, которое их свяжет. Ты никогда не будешь крикливым. Ведь природа не скупа на краски! Разве яростные противоборства, которыми она наполнена, уничтожают её гармонию? Дело в том, что всё связывается отражением». (18)

Но ученик художника затем спрашивает о более сложном явлении – отражении отражений, а затем они переходят к секретам изображения объёмов вещей, их рельефов.

Шопен устаёт вникать в тайны живописного ремесла:

«Позвольте мне отдышаться, – говорит он, – перед тем, как перейти к рельефу. Пока вполне достаточно и отражения. Это изобретательно, это ново для меня; но это немного алхимия».(19)

Не смотря на то, что Делакруа продолжает развивать свои идеи, композитор идёт за фортепиано и не замечает, что теперь все слушают его.

Ж. Санд. «Впечатления и воспоминания»:

«Он импровизирует как бы нехотя. Останавливается. – Ну же, ну! – восклицает Делакруа, – В этом нет конца!

– Это и не начиналось. Ничего не получается, кроме отражений, теней, рельефов, которые не становятся определённее. Ищу колорита и не нахожу даже рисунка.

– Вы не найдёте одного без другого, – поправляет Делакруа, – или вы найдёте их оба вместе.

– А если я найду только лунный свет?

– Тогда вы найдёте отражение отражения, – откликается Морис.

Божественному артисту мысль нравится. Он снова начинает играть, как будто не прекращал, с той же неясностью рисунка, словно это набросок.

Наши глаза постепенно наполняются нежными тонами в ответ на пленительные модуляции, которые улавливает слух. Затем появляется голубая нота и вот мы уже в сквозной лазури ночи. Лёгкие облака принимают самые фантастические формы; заполняют небо; теснятся вокруг луны, которая роняет на них огромные диски драгоценного опала и будит уснувшие цвета. Летняя ночь – там наши мечты. Мы ждём соловья.

И в вышине раздаётся пение. Искусство во власти мэтра. Он смеётся над теми, кто, пользуясь звукоподражанием, хочет музыкальными средствами дать голос одушевлённым и неодушевлённым предметам. Он не впадает в эту наивность. Он знает, что музыка – это отражение человека и проявление человека. Это человеческая душа, предающаяся размышлению...

Слова в пении нужны для уточнения мысли. Там же, где для её передачи берутся только инструменты, музыка летит на своих собственных крыльях, не нуждаясь в объяснении слушателю». (20)

Устами французской писательницы здесь излагается то, как Шопен понимал содержания музыки, его неприятие откровенной программности. Хотя сама Жорж Санд всегда стремилась найти слова, соответствующие тому, что слышала у композитора. По свидетельству её дочери, существовал экземпляр цикла 24 Прелюдий Шопена, в котором она дала название каждой из них. (21)

В начале очерка Делакруа как будто бы оправдал и неукротимое желание искать словесные эквиваленты и нежелание творца названиями приоткрывать идею созданного. Хотя высказывание художника относилось к живописи:

«...когда смотрят на произведение искусства, не надо спрашивать, что думает и что говорит автор». (22)

ДЕЛАКРУА ЗАПИСЫВАЕТ СЛОВА ШОПЕНА

«Впечатления и воспоминания» Жорж Санд были опубликованы в 1873 году, то есть после смерти Делакруа. Его собственные дневники и письма – ещё позже. Но в них он фактически опровергает мнение писательницы о том, что мысль Шопена «может выразиться только музыкой». Именно Делакруа оставляет нам бесценные свидетельства высказываний композитора о Бахе, Гайдне, Моцарте, Бетховене... В их совместных беседах, возможно, уже у художника округлялись «от удивления глаза».

Э. Делакруа. Ноан, 22 июня 1842:

«Я веду нескончаемые разговоры наедине с Шопеном, которого я очень люблю, - это необыкновенный человек. Это самый подлинный артист из всех, кого мне доводилось встречать». (23)

Двадцать первого февраля 1847 года в Париже состоялся дневной концерт, на котором исполнялся один из последних квартетов Гайдна, приведший Делакруа в восторг. Он записывает слова Шопена:

«Шопен мне сказал, что достичь этого совершенства, которое так восхищает нас, Гайдну помогла опытность. Моцарт, прибавил он, не нуждался в опытности; знание всегда стояло у него на уровне вдохновения». (24)

Э. Делакруа. Париж, 2 февраля 1849:

«Он думает, что Бетховена мучила идея Баха. Он много работал над этим. Гайдн, у которого лучше всего вторые и третьи части, то есть куски, которые следуют за первыми, иногда делал их в трёх-четырёх манерах, совершенно различных. Это меня удивляет. Моцарт, говорит он, тоже много работал – это бесспорно, но работал он иначе. Его, видимо, вело за собой общее представление о целом, а это позволяло ему делать решительные изменения в первоначальном замысле». (25)

Сейчас нам известно письмо Моцарта, в котором он признаётся о своей удивительной способности при создании даже многочастного сочинения слышать его сразу целиком и полностью в одном мгновении. Мы бы сказали сегодня – симультанно. Шопен же, исходя из самого главного и единственного для него документа – музыки, приходил к аналогичным выводам, подчёркивающим уникальность творческого метода австрийского композитора.

Э. Делакруа. Париж, 7 апреля 1849:

«...сопровождал Шопена в карете на прогулку. Хотя я и очень устал, но был счастлив услужить ему хоть в чём-нибудь. Елисейские поля, Арка Звезды. Бутылка вина в кабачке, остановка у заставы и т. д. В продолжение дня он говорил со мной о музыке, и это оживляло его. Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно фуга является как бы чистой логикой в музыке и почему изучить фугу – значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке. Я подумал, как был бы счастлив, изучив всё это, – всё, что приводит в отчаяние невежественных музыкантов. Это чувство дало мне некоторое представление о том наслаждении, какое находят учёные, достойные этого имени, в своей науке. Подлинная наука совсем не то, что обычно понимают под этим словом, то есть не область познания, совершенно отличная от искусства, – нет! Наука, как её понимают и представляют себе люди, подобные Шопену, есть не что иное, как само искусство, и наоборот, искусство совсем не то, чем считает его невежда, то есть некое вдохновение, которое приходит неизвестно откуда, движется случайно и изображает только внешнюю оболочку вещей. Это сам разум, увенчанный гением, но следующий неизбежным путём, установленным высшими законами. Это приводит меня к различию между Моцартом и Бетховеном. Там, сказал Шопен, где Бетховен кажется неясным и где ему недостаёт единства, это происходит не в силу той несколько дикой оригинальности, которую ему ставят в заслугу, а оттого, что он поворачивается спиной ко всем вечным принципам. Моцарт же никогда». (26)

ЗАГОРОДНАЯ ЖИЗНЬ

В спектакле «Лето в Ноане» Шопена играл артист, который в советских картинах обычно исполнял роли простых, открытых парней. Не верилось, что он может на сцене стать сложным, аристократичным и утончённым композитором. И никакой охоты идти на спектакль тогда не было. И почему-то название на афишах создавало впечатление, что Шопен провёл в Ноане только одно лето! А оказывается, почти все тёплые месяцы (исключение – 1840-й год), начиная с июня 1839 по 1846 гг., он жил, творил и набирался там сил и здоровья, чтобы снова вернуться в холодный, но прекрасный Париж, где его ждала ежедневная «мельница» уроков.

В XVIII веке дорога из Парижа в Ноан (родовое имение предков Жорж Санд) занимала десять дней. В эпоху Шопена – десять часов. Композитор дал краткое описание этого путешествия своему польскому другу Войчеху Гжимале.

Шопен. Ноан, 8 июня 1839:

«Поезжай на мальпосте до самого Шатору: там будешь на другой день в полдень; оттуда 2,5 часа дилижансом, который идёт в Ла Шатр; высадишься у сада, мимо которого проходит дорога. Обнявшись с нами как следует, сядешь к столу, и т. д., и т. д.» (27)

В разное время здесь гостили сестра Шопена с мужем, Лист и Мари д'Агу, Полина Виардо, Делакруа, Бальзак, Дюма, Флобер, Тургенев... Все имели «свои» комнаты, «свои» места за общим обеденным столом и право быть свободным от известного распорядка.

Молодой художник О. Шарпантье, рисовавший весной 1838 года в Ноане Жорж Санд, восторженно охарактеризовал тамошнее житьё-бытьё:

«Жизнь проходит здесь самым счастливым и самым свободным образом, как только это возможно. Всё общество встаёт, когда кому заблагорассудится, потому что за завтраком не собираются. В 7, 8 часов утра входит слуга, открывает ширь дневного света и спрашивает, не желаете ли вы позавтракать, и каждому приносят в его комнату. После завтрака работают или отправляются сообща на прогулку или отдыхают и играют в бильярд. В течение дня мадам Санд остаётся у себя работать, никого не принимает. В 5 часов звенит колокольчик, всё общество одевается и встречается за ужином. В эти моменты можно увидеть всю семью, пойти в гостиную и, если хочешь, курить там сигареты». (28)

Летом 1838 года здесь играл Лист, когда гостил с мадам д'Агу и когда Шопен, настойчиво приглашавшийся владелицей Ноанского замка, всё ещё не решался сюда приехать.

После «водворения» в Ноане Шопена Лист больше не появлялся, но зато не раз приезжал Делакруа.

Э. Делакруа. Ноан, 7 июня 1842:

«Место очень приятное, а более любезных хозяев трудно найти. Когда мы не сходимся вместе за обеденным столом, завтраком, или у бильярда, или для прогулок, то сидишь в своей комнате, читая или валяясь на диване. Иногда через приоткрытое в сад окно долетают отголоски музыки Шопена, который работает у себя; они доносятся до меня, смешиваясь с пением соловьёв и запахом роз». (29)

При Шопене здесь было два инструмента: внизу в гостиной и у него в комнате на втором этаже. Одно предназначалось для занятий Соланж и для музыкальных вечеров, которые тут устраивались. Другое – только для Шопена.

Шопен. Ноан, осень 1845:

«Здесь всё сносно, за исключением фортепиано, из которых одно не делает ничего, а другое очень мало. То, которое очень мало, – это моё, разумеется». (30)

По письму одной из приятельниц Ж. Санд, Элизы Фурнье, можно представить, как проходили вечера музыки, когда здесь жил Шопен.

Э. Фурнье. Ноан, июнь 1846:

«Дорогая мама, какой вечер мы провели! Какие изумительные впечатления и как я сожалела, что тебя не было с нами, потому что ты была бы счастлива, услышав вместе с нами талант Шопена. Он был бесконечно любезен, сел играть и только к полуночи прекратил, увлекая нас за собой через все счастливые или грустные, игривые или серьёзные чувства, какие сам переживал. Такого таланта я не слышала в своей жизни; это необычайная простота, мягкость, доброта и ум. Он сыграл нам, следуя последней моде, шарж на оперу Беллини, заставив нас смеяться до хохота: столько было тонкостей наблюдения, остроумной насмешки над стилем и музыкальными приёмами Беллини; потом – зов отчаяния по-

ляков, вызвавший у нас слёзы, потом этюд с рёвом набата, который доводил до дрожи; потом похоронный марш, такой величественный, такой мрачный, такой горестный, что наши сердца разрывались, а грудь сжималась. И от слишком глубокого волнения, с которым невозможно было справиться, в тишине слышался лишь шорох плохо сдерживаемых вздохов. Наконец, выходя из этого скорбного вдохновения и возвращаясь вновь к самому себе после минуты отдыха, когда мадам Жорж пропела несколько нот, он дал нам послушать красивую мелодию танца, названного «буре», но который фактически связан с этой местностью, чьи напевы заботливо разысканы им, составив ценный сборник, полный наивности и прелести. Наконец, он закончил этот длинный и слишком счастливый сеанс выходкой, которую я абсолютно не могла бы себе вообразить. Он имитировал на фортепиано механическую музыку, спрятанную в табакерках, ящичках и т. п., и с такой правдивостью, что если бы мы не были в одной с ним комнате, то никогда бы не поверили, что это фортепиано звучало под его пальцами. Весь этот бисер, это изящество, эта стремительность маленьких стальных ударов, заставлявших вибрировать невидимые молоточки, были переданы с бесподобной утончённостью». (31)

НОАНСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

Сегодня путь до Ноана занимает 2,5 часа. Париж, вокзал Аустерлиц, 7-54. Скоростная электричка до Шатору. Там в 10-00 вместо дилижанса теперь автобус: Шатору – Шатр. Садится человек семь. И через полчаса возникает неприметный симбиоз поселений – Ноан-Вик. Точнее, сначала Вик, а на его краю – Ноан. Эта приставка должна была отличать его от других просто Ноанов, разбросанных по Франции, из-за находящегося рядом городка, в котором сохранилась церковь XI века с росписями XII. Но теперь-то появилось своё собственное отличие, связанное уже с романтизмом XIX столетия.

Прямо вдоль проезжей дороги, по левой стороне – скромная каменная ограда, загибающаяся и уводящая куда-то внутрь, вдаль. Неброский указатель: «Дом Жорж Санд». И на пути в Шатр автобус должен здесь остановиться.

Кроме меня, никто не выходит. Перехожу на другую сторону шоссе и вижу дорогу, заворачивающуюся, как и ограда. Открывается первый квадратный дворик с амбарами по бокам, потом следующий, такой же. Слева от второго – церквушка и за ней кладбище. Вдали угадывается парк. Кажется, здесь есть всё, чтобы жить, радоваться своему уютному владению и когда-нибудь умереть, чтобы использовать по назначению кладбище. Там и покоится Жорж Санд.

Её двухэтажный особняк – в глубине второго, главного дворика. Своей длиной дом как раз составляет противоположную сторону от входных ворот. Он довольно прост и не похож на замок, как его величает в письмах Шопен. Но в его простоте – скромное величие и достоинство.

Будь он в России, в 20-х годах прошлого века мы бы разместили в нём семей 10-15, уплотнив писательницу. Лишившись своих больших белых ставен, он бы сошёл за общежитие.

Непритязательная входная дверь посередине закрыта. Оказывается, для посещения нужно купить билет в одном из амбаров и дождаться очередного сеанса. Утром их 2-3. Потом большой перерыв, когда даже вход в парк, что слева от особняка, тщательно закрывается.

Парк идёт куда-то туда, где шумит шоссе. Он окружает дом с южной стороны, противоположной дворику. Здесь на «северном» дворике – открыто и светло, «там» – сумрак от подступающих к самому дому больших деревьев. Но «там» – юг. И на втором этаже – окна комнаты Шопена. Таким образом, он видел здесь много солнца и много зелени.

Пока я застревала в книжных магазинах, расположенных в амбарах обоих двориков, не предполагая о строгости расписания, казалось, что народа – никого. Но на «мой» сеанс, самый последний перед дневным перерывом, откуда-то слетелось человек 25. Респектабельные немолодые французы, любящие Жорж Санд, и я, единственная иностранка, еле понимающая устную речь и любящая только Шопена.

Одному гулять по дому нельзя. Нас ведёт молоденькая девушка-экскурсовод: маленькая, живая и серьёзная, как птичка. Сегодня она здесь хозяйка.

За неброским фасадом скрывается красивый и величественный холл, куда мы все входим. Наверх, заворачиваясь ракушкой и переливаясь жёлто-голубыми оттенками, поднимается изящная широкая лестница. Но мы сворачиваем первым делом направо, где кухня. Она прекрасна! Как и все помещения на первом этаже: столовая, гостиная, театр... Везде простор и соответствующая нарядность, без излишеств. При виде большой стеклянной двери, ведущей из столовой в парк, кажется, что сейчас услышишь Шопена. Но где же он? Рядом с расставленными приборами на большом обеденном столе – таблички. Мол, здесь сидел Бальзак, здесь – Тургенев, здесь сама мадам Санд... Шопена нет. Ни таблички, ни места?! Задаю, как могу, вопрос. Птичка что-то охотно и бойко отвечает, радуясь возможности рассказать особенности пребывания в Ноане польского композитора. Серьёзно смотрит на меня, разводя руками, мол, вот так!

Наверное, мне помогут понять всё это книги, которые я только что прикупила в амбарах. Тяжёлый мешок с ними приходится ставить на пол в каждой комнате, потому что птичка очень долго обо всём рассказывает. После моего вопроса французы как-то одобрительней стали смотреть на меня и мой мешок.

Второй этаж совсем иной. Коридор узок, потолки низки, обстановка неприметней, комнаты меньше. В одной из них жил Шопен? Но в ней же нет фортепиано!? Если бы не сказали, что это его комната, я бы прошла мимо.

В фильме «Березняк» Анджея Вайды есть эпизод, когда главный герой пробует играть Шопена на чудесном старом рояле, который продаёт ему кашляющая женщина. Мы понимаем, что расставание с этим инструментом возможно для неё только потому, что она умирает. Эта музыка, этот инструмент, что звучит последний раз в жизни, и есть её душа, готовая исчезнуть вместе с ним.

После расставания с Шопеном Жорж Санд кардинально изменила комнату, которую он занимал, перегородив её стеной и сделав две из одной. А инструмент бесследно исчез. Как будто здесь никогда не было ни польского композитора, ни его музыки.

Что же делать в перерыв? Парк закрыт. Магазины я, к сожалению, до экскурсии досконально осмотрела. Что – французы? Они пошли в ресторан! Он разместился здесь же: при гостинице с названием одного из романов Ж. Санд – «Маленькая Фадетта». Все места на открытой веранде уже заняты. Придётся быть внутри.

В противоположность дому Ж. Санд, здесь звучит музыка Шопена, а обстановка напоминает интерьер настоящего замка: полусумрак, свечи, камин. Почти никого нет. Меня обслуживают двое молодых людей и девушка Стефани.

Для выбора блюд дают меню со сводом трёх красивых программ. Первая названа «Жюль Сандо». Это имя и фамилия молодого человека, за которого Жорж Санд когда-то давно собиралась выйти замуж. Её псевдоним и есть опыт примерки этого несостоявшегося события. Вторая программа – «Жорж Санд». Она очень обильна и дорога. Третья – «Шопен». Беру, не раздумывая, Шопена. Звучат его Ноктюрны. Один за другим. В каком-то изумительном исполнении. Где-то в глубине замка.

Что известно про предпочтения Шопена, который, кажется, ничего не ел? Ещё в Польше, в молодости, упоминая о дне русской пасхи с множеством «окороков, куличей и т. д.», он замечает, что всё-таки всё равно бы «не остался обедать».(32)

Шопен. Варшава, 4 сентября 1830:

«Насколько, с одной стороны, я признаю общественные взаимоотношения священными, настолько же, с другой, утверждаю, что они дьявольское измышление и было бы лучше, если бы люди не знали ни денег, ни пирожных, ни башмаков, ни шляп, ни бифштексов, ни блинчиков и т. д.» (33)

Иногда в его письмах французского периода и в письмах друзей мелькают трюфеля, вино (в том числе токайское и Бордо), бульон, мороженое, кофе, шоколад... Как-то композитор попросил друга прислать ему большой страсбургский паштет.

Шопен. Ноан, 11 сентября 1841:

«Теперь о более вкусных вещах. Я проиграл пари – страсбургский паштет... Посылаю тебе 50 фр. Должен быть большой. Они получают их из Страсбурга в деревянных круглых коробках. Напиши адрес и пришли мне с дилижансом как можно скорее. Если же за 30 будет мал, заплати 35 или 40. Но пусть будет великолепный». (34)

Можно представить, каким «великолепным» должен был быть этот паштет, если урок Шопена, известнейшего профессора Парижа, стоил 20-30 франков.

Ж. Санд. Ноан, 20 июня 1846:

«Шопен привёз малюсенькую машинку, при помощи которой можно в двадцать минут изготовить мороженое». (35)

Мне приносят что-то непонятное, но очень вкусное. Типа блинчатого пирога или лазаньи с загадочной рыбной прослойкой. Потом появляется карп с печёными баклажанами. И наконец, Стефани подвозит ко мне двухэтажный столик с сырами. Пошёл Концерт для фортепиано с оркестром № 2. Пьянею от Шопена во всех его проявлениях в этом ресторане.

Теперь на воздух, в парк! Время прошло – он открыт. Таинственный, ухоженный. С печальными лапами больших деревьев. Куда-то уводящими тенистыми аллеями... Но во второй половине дня незаметно подползает что-то вроде грусти. Хочется назад в Париж. Но оказывается, автобусов до Шатору больше нет! В расписании у шоссе они существуют только в другие дни недели. Минут пять стою с поднятой рукой, как обычно в Москве, хотя знаю, что здесь это бесполезно. Иду обратно в замок. Птичка сидит у ворот. Сейчас она самый близкий мне человек на свете. Прекрасно поняв меня и ужаснувшись, что я ловила машину на шоссе, она спрашивает, согласна ли мадам на такси? Да, конечно! Она делает заказ по телефону и через 20 минут машина подъезжает прямо к воротам. Как хорошо, что «у мадам» хватит денег на всё-всё-всё. Вот и вокзал. Жду электричку. Впереди – Париж!

МАЙОРКА

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Каждый год Шопен проводил в Ноане три или четыре месяца. Я удлиняла своё пребывание там почти до глубокой зимы и снова встречала в Париже моего «вечно больного». Именно так он себя называл, желая моего возвращения, но сам не жалея о загородной жизни, которую не любил и терпел только из преданности ко мне». (36)

Впервые 29-летний Шопен попадает сюда не из Парижа, а прямо противоположной стороны: из Марселя. Полубольной, измотанный путешествием на остров Майорка, которое он совершил, вероятно, также из преданности Жорж Санд.

В эту поездку, поздней осенью 1838 года, она отправилась вместе с детьми, Морисом и Соланж, пригласив Шопена. Задуманное путешествие было тайной для светского окружения композитора, кроме Войчеха Гжималы. Писательница также предусмотрительно заручилась свидетельством своего друга – доктора П. Гобера, подтвердившего необходимость и целительность этого авантюрного мероприятия для Шопена.

Ей не давали покоя лавры Ж.-Ж. Руссо, открывшего для «светского общества и артистической богемы» прекрасную Швейцарию. Она хотела быть похожей первооткрывательницей необыкновенного испанского острова, как сказано в предисловии к её документальному роману «Зима на Майорке».

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Составляя сметы и приготавливаясь к отъезду, я ежедневно видела Шопена, талант и личность которого нежно любила, и который мне неоднократно говорил, что если бы он был на месте Мориса, то вылечился бы тут же. Я ему поверила и ошиблась. В поездку я взяла его не вместо Мориса, а вместе с Морисом. Его друзья уже давно советовали ему провести какое-то время на юге Европы, подозревая у него чахотку. Осмотрев его, Гобер мне поклялся, что это не так. «На самом деле вы спасёте его», – сказал он, – «если заставите отдыхать и гулять на воздухе». Люди, хорошо знавшие, что Шопен никогда бы не решился оставить светскую жизнь и Париж, как только в случае, если бы его увлёк за собой преданный ему человек, горячо торопили меня не упустить столь кстати и совершенно неожиданно проявленное им желание.

Я виновата, что, уступив под натиском их надежды и своего собственного одиночества, взяла его. Поехать туда одной, чужестранкой, с двумя детьми – одним больным, другим чересчур заводным, не считая к тому же сердечных мук и врачебной ответственности: это было слишком.

Но Шопен на тот момент был здоров, чем всех успокаивал. И мы все уверовали в это, за исключением Гжималы, который не слишком обольщался. Всё же я попросила Шопена хорошо взвесить запасы своих душевных сил, так как вот уже несколько лет мысль покинуть Париж, своего врача, своих знакомых, даже свою квартиру и свой рояль, приводила его в ужас. Это был человек непоколебимых привычек: любое маломальское изменение становилось страшным событием.

Я выехала с моими детьми, договорившись с ним на случай разминки, что проведу несколько дней в Перпиньяне, и что если он не появится в конце условленного срока, то я уеду в Испанию. Я выбрала Майорку, доверившись людям, которые действительно думали, что хорошо знают климат и особенности этой страны и которые абсолютно ничего не знали». (37)

А. де Кюстин. Сен-Грасиен, 22 октября 1838:

«Вы не можете себе вообразить, что г-же Санд удалось сделать из него за одно лето! Истощение завладело им и оставило от него одну лишь душу без тела ... Несчастный не видит, что эта женщина наделена любовью вампира! Он следует за ней в Испанию, куда она отправилась ранее. Он уже не вернётся более оттуда. Он не решился сказать мне, что едет туда: он говорил лишь о необходимости отдыха и хорошего климата! Отдых с подобным вампиром!» (38)

Ж. Санд. Порт-Вандр, конец октября или 1-2 ноября 1838:

«Шопен прибыл вчера в Перпиньян свежий, как роза, и розовый, как репа». (39)

Шопен. Пальма,15 ноября 1838:

«Днём солнце, все ходят по-летнему, и жарко; ночью – гитары и пение по целым часам. Огромные балконы, доверху оплетённые виноградом, мавританские стены. Всё здесь, и сам город напоминает Африку. Словом, чудесная жизнь! ... Скоро получишь Прелюдии. Жить буду, вероятно, в чудеснейшем монастыре, расположенном в самом красивом месте на свете: море, горы, пальмы, кладбище, храм крестоносцев, развалины мечетей, старые, тысячелетние оливковые деревья. Ах, жизнь моя, я живу немного полнее. Нахожусь вблизи того, что всего прекраснее, – и сам стал лучше». (40)

Однако к концу ноября погода на Майорке резко изменилась. И прекрасная жизнь закончилась.

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«С момента, когда внезапно пришла зима, неожиданно обернувшаяся проливными дождями, у Шопена также внезапно проявились все характерные признаки воспаления лёгких». (41)

Заболевший Шопен не приостанавливает работу над завершением цикла 24 Прелюдий. Кроме того, всплывает Баллада Фа мажор (№ 2), Скерцо до диез минор (№ 3)...

Шопен. Пальма, 14 декабря 1838 года:

«...рукописи мои спят, а я спать не могу, только кашляю, и давно уже , обложенный пластырями, жду весны или чего-нибудь иного... Завтра еду в тот чудеснейший монастырь Вальдемозу писать в келье старого монаха, в душе которого, быть может, было больше огня, чем у меня, и он заглушал его и гасил, ибо владел им напрасно. Думаю вскоре послать Тебе мои Прелюдии и Балладу». (42)

«Чудеснейший монастырь Вальдемоза» представлял собой пустынную обитель в нескольких километрах от Палмы. Он был оставлен монахами, не так давно изгнанными с Майорки.

Шопен. Монастырь Вальдемоза, 28 декабря 1838:

«...можешь ли ты представить меня между скалами и морем, в огромном заброшенном монастыре картезианцев, в келье, двери которой больше любых ворот в Париже, непричёсанного – без белых перчаток – бледного как всегда. Келья имеет форму высокого гроба – огромные своды запылены, маленькое окно – под окном померанцы, пальмы, кипарисы; против окна – под филигранной мавританской розеткой – подвешена моя кровать. Возле кровати старый, квадратный, разваливающийся шаткий стол, за которым я еле могу писать, на нём оловянный подсвечник со свечкой. Бах, моя пачкотня и не мои бумаги... тишина... можно кричать... и всё равно тихо. Словом, пишу тебе из странного места». (43)

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Монастырь для него был полон ужасов и призраков, даже когда он хорошо себя чувс-

твовал. Он не говорил этого, мне приходилось об этом догадываться. Вечером, возвращаясь в десятом часу с моими детьми после сумеречных обследований развалин, я находила его за своим фортепиано бледным, с вздыбленными на голове волосами и безумными глазами. Ему нужно было несколько мгновений, чтобы нас признать.

Затем он принуждал себя засмеяться и играл нам изумительные вещи, или лучше сказать – образы-мысли, ужасные или щемяще грустные, которыми он был невольно захвачен в час одиночества, страха и тоски.

Это там он сочинил свои самые прекрасные и краткие страницы, которые скромно озаглавил прелюдиями. Это шедевры. Одни представляют видения усопших монахов и похоронные песнопения, которые мучили его; другие – меланхоличны и пленительны; они возникали у него в часы солнца и здоровья, в шуме смеха детей под окном, в далёком звуке гитар, в пении птиц под влажной листвой, при виде роз – маленьких, бледных, распускавшихся на снегу.

Ещё есть и такие, что, очаровывая ваше ухо, огорчают сердце унылой печалью. Одна из них пришла к нему во мраке вечернего дождя, запечатлев ужасную подавленность души. В тот день, оставив его в полном здравии, мы с Морисом отправились в Пальму, чтобы купить необходимые вещи для нашей компании. Начался дождь, хлынули потоки; возвращаясь в стихии наводнения, мы преодолели три льё за шесть часов и прибыли глубокой ночью, без обуви, покинутые нашим возничим и подвергаясь немыслимым опасностям. Мы торопились из-за волнения нашего больного. Так оно и было, но это волнение уже будто застыло в каком-то тихом отчаянии; и плача, он играл свою изумительную прелюдию. Заметив, как мы входим, он поднялся, испустил крик и затем с растерянным видом сказал нам странным голосом: «Ах, я ведь так и понял, что вы умерли!»

Когда он опомнился и увидел состояние, в каком мы находились, он занемог, ретроспективно представив наши невзгоды; но позже мне признался, что в ожидании нашего возвращения, видел всё это во сне и, не отличая уже сна от реальности, успокоился, играя на фортепиано, и как будто заснул, вообразив, что умер сам. Он видел себя утонувшим в озере; тяжёлые и ледяные капли воды равномерно падали ему на грудь; но когда я обратила его внимание на шум таких же дождевых капель, действительно, ритмично падавших на крышу, он их не услышал. Он даже рассердился, что я имитационной гармонии нахожу словесное выражение. Он всеми силами протестовал против подобных сравнений: наивных для музыкального слуха; и он был прав. Его гений был полон таинственных созвучий природы, которые претворялись им в музыкальную мысль возвышенными эквивалентами, а не рабским повторением внешнего звучания. Его сочинение в тот вечер было наполнено дождевыми каплями, которые звенели по звонким крышам картезианского монастыря, становясь в его воображении и поэме слезами, падающими с неба в его сердце». (44)

Шопен. Вальдемоза, 22 января 1839 года:

«Посылаю тебе Прелюдии. ... Недели через две получишь Балладу, Полонезы и Скерцо». (45)

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Чрезмерно чувствительный к мелочам, страхом нищеты и требованием изысканного комфорта, он, естественно, воспринял Майорку в дни болезни с почти предельным ужасом. Пуститься в обратный путь не было возможности; он был слишком слаб. Когда ему стало лучше, над берегом господствовали встречные ветры, и в течение трёх недель пароход

не мог выйти из порта. Это было единственно возможное небольшое судно, да и его, можно сказать, что не было.

Таким образом, наше пребывание в монастыре Вальдемоза стало для него наказанием...

За исключением меня и моих детей всё под небом Испании было ему антипатично и раздражало. Он чахнул в большей степени от нетерпения уехать, чем от неудобств пребывания.

В конце зимы мы смогли, наконец, добраться до Барселоны и оттуда, снова по морю – в Марсель. Я покидала монастырь со смесью радости и грусти. Исключительно со своими детьми я вполне провела бы там два или три года. У нас был чемодан хороших образовательных книг, которые я успела им объяснить. Небо бывало потрясающим и остров – чарующим местом. Нас восхищало наше романтическое существование. Морис, казалось, становился крепче, и мы только и делали, что смеялись над лишениями, выпавшими на нашу долю. У меня были прекрасные часы для работы, если бы я не должна была отвлекаться; я читала прекрасные труды по философии и истории, когда не была сиделкой при больном, да и сам больной был удивительно хорош, раз смог вылечиться. Какой поэзией его музыка наполняла это святилище даже в разгар особенно болезненных состояний! И монастырь был так красив со своими фестонами плюща, так великолепна пора цветения в долине, воздух так чист на нашей скале, море на горизонте так лазурно! Это самое чудесное место, в каком я когда-либо жила и самое красивое из тех, что я когда-либо видела. И я этим едва воспользовалась! Каждый день я могла выходить с моими детьми лишь на мгновение, не смея покидать больного. Я сама была очень больна от усталости и опустошения.

В Марселе нам надо было задержаться. Я подвергла Шопена проверке у известного доктора Ковьера, который сначала нашёл его в серьёзной опасности, но, видя, как тот быстро поправляется, всё-таки вселил основательную надежду. Предсказав, что при хорошем уходе он сможет долго жить, сам был заботливо щедрым.(...)

Увидев, что Шопен с весной и предписанным ему весьма приятным лечением выздоравливает, он одобрил наш проект – провести несколько дней в Генуе. Для меня это было удовольствием: с Морисом снова увидеть все красивые здания и картины, которыми обладает этот город.

Когда мы возвращались, на море были страшные порывы ветра. Шопен был ещё недостаточно здоров и для того, чтобы отдохнуть, мы провели несколько дней в Марселе у чудесного доктора.

Я благополучно привезла в Ноан поздоровевшего Мориса и Шопена, идущего к выздоровлению». (46)

ПЕРВОЕ ЛЕТО В НОАНЕ

Жорж Санд не переставала тревожиться о здоровье Шопена и показывала его своим друзьям-врачам, с которыми постоянно поддерживала отношения из-за болезненности своего сына Мориса. Рядом с Ноаном в роскошном замке д'Арс жил её друг – доктор Г. Папе. По приезде в своё имение писательница обратилась к нему.

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Что касается Шопена, Папе не нашёл у него никаких симптомов болезни лёгких,

а только небольшое хроническое заболевание горла, которое он не считал поводом для серьёзного беспокойства, не надеясь навсегда излечить от него. (47)

Французская писательница проявляла интерес к медицине, обладая определённой долей интуиции в этой области. Наблюдая больного Шопена в течение нескольких лет, она сама приходила к выводу, что у него не чахотка. Но точного диагноза XIX век поставить не мог. Это попытался сделать XXI. И он не менее ужасен, чем столь страшивший современников композитора туберкулёз. В медицинских справочниках теперь есть слово «муковисцидоз», символизирующее неизлечимое заболевание дыхательной системы человека. Срок жизни таких хронически больных убийственно краток. Сейчас предполагают, что именно это наследственное заболевание было у Шопена.

Быть может, именно Ноан и годы заботы Жорж Санд продлили ему дни существования на белом свете. А мы вместе со всем миром совершенно незаслуженно получили в первое же ноанское лето Сонату си бемоль минор, Траурный марш которой был создан раньше.

Шопен. Ноан, 8 августа 1839:

«Я тут пишу Сонату си бемоль минор, в которой будет мой марш, который ты знаешь. Там есть Аллегро, затем Скерцо ми бемоль минор, марш и недлинный финальчик, может быть, в три мои страницы – левая рука в унисон с правой болтают после марша». (48)

Ж. Санд. Ноан, 15 августа 1839:

«Он сочиняет поразительные вещи с тех пор, что он здесь». (49)

Имея в руках только что изданные ноты этого сочинения, Шуман пишет в своём музыкальном журнале (февраль, 1841):

«...сколько красоты таится в этой пьесе! То, что он назвал её «сонатой», можно было бы, скорее всего, назвать каприсом, а то и озорством; композитор соединяет четыре своих как раз наиболее причудливых детища и под именем сонаты хочет, по-видимому, пробраться с ними в такие места, куда они иначе ни за что не проникли бы». (50)

Шуман имеет в виду пространство будущего, когда все по достоинству смогут оценить «неукротимое своеволие» этой музыки.

Влияние Бетховена он усматривает в том, что Шопен «смелую» и «фантастическую» вторую часть называет «Скерцо». Между тем, Траурный марш, который не очень нравится Шуману, перекликается с аналогичной частью любимой Шопеном бетховенской Сонаты № 12.

Впечатление от Финала у Шумана вызывает род эстетического шока:

«...то, что мы в последней части получаем под названием «Финал», – скорее насмешка, чем музыка. И всё же нельзя не признать, что в этой безрадостной части, лишённой всякой мелодии, мы чувствуем веянье какого-то своеобразного жуткого духа, готового мощно подавить всё, что попыталось бы восстать против него, и вот безропотно, как заворожённые, мы слушаем до конца – но не хвалим, ибо это не музыка. Соната заканчивается так же, как и началась, – загадочная, подобная сфинксу с насмешливой улыбкой». (51)

МАРКИЗ

Лето 1840-го Шопен не был в Ноане. Он выезжал несколько раз в Сен-Грасиен, что недалеко от Парижа. В том числе с Ж. Санд и Делакруа. Там находилось загородное имение Астольфа де Кюстина, автора известной книги «Россия в 1839 году». Возможно, он знако-

мил с ней Шопена в своём парижском доме. Там им устраивались встречи с коллегами по цеху (В. Гюго, А. Ламартином), на которые приглашался и знаменитый музыкант.

А. де Кюстин. Париж, 4 марта 1835:

«...я бы очень хотел, чтобы вы пришли ко мне на обед в шесть часов, через неделю, считая с завтрашнего дня, то есть в первый четверг великого поста. В этот вечер я буду читать отрывки из моего путешествия Виктору Гюго и Ламартину; соберётся ещё несколько человек, всего десять или двенадцать, и если вы хотите меня послушать, при условии, что в конце вечера и я смогу услышать вас, – я буду очень счастлив, ибо я не могу утешиться, не видя вас, беспрестанно думаю о вас, а между тем никогда вас не слышу.

Это чтение, возможно, заинтересует вас меньше первого: однако это интересный сюжет...» (52)

Маркиз всегда был чрезвычайно любезен и доброжелателен по отношению к Шопену.

А. де Кюстин. Париж, 18 марта 1836:

«Вы любите гравюры, и я посылаю вам, Милостивый государь, самые красивые, какие я только смог найти. В первую же свободную минуту я зайду к вам предложить один проект, касающийся вашего пребывания в Сен-Грасиене» (53)

А. де Кюстин. Сен-Грасиен, 29 июня 1836:

«Вы единственный, кому я даю разрешение приезжать в Сен-Грасиен, когда вам соблагорассудится и не предупреждая меня об этом». (54)

В имении маркиза проходили домашние концерты, на которых игра Шопена была главным музыкальным угощением для «приглашённых особ».

Из Дневника польского музыканта Ю. Бжовского, который был гостем А. де Кюстина в его загородном доме (Сен-Грасиен, 28 мая 1837):

«После вокальной части маркиз пригласил к роялю Шопена. Бесполезно описывать впечатление, возникавшее при слушании. Сначала он сыграл свой новый Этюд Ля бемоль мажор (соч. 25 № 1), потом вторую Балладу (фрагмент) и Этюд фа минор (соч. 25 № 2). Все приглашённые особы, сидящие в разных углах гостиной, были в восторге, требуя в один голос Мазурку. Шопен немедленно представил одну из своих национальных буколических поэм, затем другую: из ряда вдохновлённых поэтом и пронизанную мелодией воинственного духа. Это была импровизация». (55)

А. де Кюстин. Сен-Грасиен, 28 июня 1840:

«...хотя вы привыкли к моим похвалам, которые суть не что иное, как глас истины, я всё же не могу встать после этой ночи, проведённой без сна, не поведав вам своих упоительных воспоминаний от вчерашнего вечера. Я вновь обрёл вас всего, – и ещё более совершенным, возросшим, ибо время, при содействии таланта, сделало из вас всё, чем вы можете быть. Эта зрелость в молодости – величественна. Это искусство во всём своём совершенстве». (56)

Письма маркиза к Шопену дышат не только почтительностью, восторгом, но и заботливостью, особенно заметной в год разрыва помолвки композитора с Марией Водзинской, а значит – в самом начале его романа с Жорж Санд.

А. де Кюстин. Сен-Грасиен, весна 1837:

«Когда я говорю вам, что люблю вас ради вас самих – скорее, нежели ради себя, – верьте этому, хотя может казаться, что это и не так; пусть доказательством этому будет то, что я снова не боюсь вам надоесть; но это, в самом деле, последний раз, когда я буду настаивать, чтобы вы последовали моим советам.

Вы больны; что хуже – вы можете заболеть серьёзно. Ваши душевные и физические силы готовы иссякнуть, а когда страдания сердца превращаются в болезни – мы гибнем; я хочу, чтобы вы избежали этого. Я не пытаюсь вас утешить, я уважаю ваши чувства, о которых я к тому же лишь смутно догадываюсь; но я хочу, чтобы они так и остались чувствами и не превратились в физические недомогания. Человек обязан жить, когда он обладает источником жизни и поэзии, каким обладаете вы; не теряйте этого сокровища и не гневите бога, пренебрегая его самыми ценными дарами. Это было бы непростительным преступлением, так как даже сам бог не сумел бы вернуть вам добровольно утраченного вами прошлого». (57)

А. де Кюстин. Сен-Грасиен, 2 или 9 июля 1837:

«Вы знаете, что вы единственный, кто может приехать сюда наудачу в любой момент, будучи уверенным, что доставите всегда радость; говорю вам раз и навсегда: никогда не спрашивайте, можно ли приехать, а приезжайте, когда хотите. Если приедете в среду, то будете обязаны остаться на несколько дней, если нет – на несколько часов, наконец, как захотите, только приезжайте. Одна сцена в моей книге возникла по вашей вине, так приезжайте, чтобы вытащить меня из ямы, в которую я провалился и откуда не смогу вылезти без вашего вдохновения. Сыграйте нам то, что создали нового, сымпровизируйте, что появится в будущем». (58)

Маркиз был одним из тех избранных, кто слышал Шопена на его последних парижских концертах.

А. де Кюстин. Париж, 27 апреля 1841:

«Вы напомнили мне самые прекрасные дни в Сен-Грасиене и в Париже; я нашёл вас, а с вами и фортепиано без его недостатков, без звуков ради звуков, с мыслями, которые вы выражаете помимо инструмента, ибо, когда вы играете – звучит не фортепиано, а душа. Вы восхитили меня, как в наши лучшие времена. Если бы я умирал – вы бы воскресили меня; ибо в этом случае – в это я ещё верю – вы бы пришли ко мне...» (59)

А. де Кюстин. Париж, февраль 1848:

«Берегите себя для ваших друзей; это такое утешение – иметь возможность иногда Вас услышать; в те суровые дни, что нам угрожают, лишь искусство – таким, как Вы его чувствуете, – сможет объединить людей, разделённых внешнею стороною жизни; погружаясь в Шопена, люди начинают любить и понимать друг друга». (60)

Может быть, Александр Сокуров, обдумывая роль связующего лица в своём фильме «Русский ковчег», читал и эти умные, изящные и добрые письма писателя? Во всяком случае, в артисте, играющем там А. де Кюстина, «узнаёшь» того, кто наслаждался общением с польским композитором. От этого таинственно получившегося «попадания» – начинаешь теплее относиться и к создателям образа маркиза в кинофильме, и к нему самому, так искренне любившему Шопена.

ВТОРОЕ ЛЕТО В НОАНЕ

Лето 1841 года было посвящено работе над Фантазией и Балладой № 3.

Шопен. Ноан, 18 октября 1841:

«Завтра получишь Ноктюрн, а в конце недели Балладу и Фантазию; не могу достаточно отделать». (61)

Шуман о Балладе № 3 и Фантазии Шопена (март, 1842):

«Куда выше мы ставим третью шопеновскую балладу, которая по форме и по характеру заметно отличается от его прежних баллад, но подобно им, должна быть причислена к его наиболее характерным произведениям. В ней, пожалуй, более всего сказался тонкий вдохновенный поляк, привыкший вращаться в самых избранных кругах французской столицы. Подвергать анализу поэтический аромат этой пьесы невозможно. (...) В фантазии мы снова встречаемся со смелым пылким поэтом звуков, каким мы его уже знавали не раз; она полна отдельных гениальных черт, хотя целое и не захотело подчиниться прекрасной форме. Какие образы витали перед Шопеном, когда он её писал, – об этом можно только догадываться; во всяком случае – не радостные». (62)

Чтобы составить мнение о настроении, царящем в то лето в Ноане, достаточно нескольких строк из писем композитора и его ученицы Мари де Розье, которую он рекомендовал для занятий с дочерью Ж. Санд.

Мари де Розье. Ноан, лето 1841:

«Любви больше нет здесь, по крайней мере, с одной стороны; остаётся лишь нежность и преданность, к которым примешиваются, смотря по дням – сожаление, грусть, досада, рождаемые самыми разными причинами, в особенности столкновением их характеров, различиями их вкусов, их мнений. Я могу лишь говорить ему: «Будьте осторожны, вы не измените её взглядов», – и другие подобные вещи. Иногда она говорит с ним чересчур резко, и это уязвляет его в самое сердце. В свою очередь, и у него есть свои причуды, горячность, свои требования и антипатии, но он, очевидно, вынужден уступать, ибо она есть она, а он не в силах бороться». (63)

Шопен. Ноан, 18 июля 1841:

«Если у тебя там Декабрь, то и здесь не лучше; сегодня ночью ветер с корнями повырывал огромные деревья». (64)

Шопен. Ноан, 20 августа 1841:

«Здесь уже несколько дней погода хорошая. Но зато моя музыка – плохая.

Пани Виардо провела здесь две недели; музицировали меньше, нежели занимались другими делами». (65)

Шопен не только музицировал с молодой певицей, часто гостившей в Ноане, но и давал ей уроки фортепиано. Поскольку она была прекрасной пианисткой, успех её музыкальной карьеры мог быть связан и с этим видом деятельности, но она предпочла пение. Сохранился рисунок сына Жорж Санд, сделанный им в Ноане: Шопен, стоя у пианино с недовольным выражением лица, говорит Полине Виардо (сидящей за инструментом и тревожно внимающей учителю): «Это похоже на игру Листа! Не следует так аккомпанировать голосу».

Шопен. Ноан, 20 октября 1841:

«Сегодня закончил Фантазию – и небо прекрасно, на душе у меня тоскливо – впрочем, это не важно. Если бы было иначе, то, может быть, моё существование никому не было бы нужно. Сбережём себя на после смерти». (66)

ТАЙНЫ ПРОЦЕССА СОЧИНЕНИЯ

О том, как длительно и мучительно проходило главное дело жизни композитора, им брошено всего несколько фраз в одном из писем.

Шопен. Ноан, 11 октября 1846:

«Немного играю – немного пишу. Своей виолончельной Сонатой я то доволен, то нет. Швыряю её в угол, а потом снова подбираю. ... Когда сочиняешь, всё кажется хорошим – иначе ничего бы не писалось. Только позже начинаешь размышлять – и тогда отбрасываешь, или принимаешь. Время – лучший цензор, а терпение – прекраснейший учитель». (67)

Из воспоминаний Листа (Веймар, 1869 ?):

«...это было приблизительно 25 лет назад, когда в одно из воскресений, ближе к вечеру, я находился у Шопена. Я был знаком с ним уже несколько лет.(...)

Войдя к нему, я нашёл его сидящим у рояля, с пером в руке; на маленьком столике рядом с фортепиано – рукопись с ещё не высохшими чернилами. После его сердечного приветствия я заметил, что он выглядел сильно занятым работой; лицо было бледным, волосы в беспорядке, какие-то следы чернил на партитуре, как и на его тонких длинных пальцах. Он показал рукопись и сказал: «Вы точно угадали: я с 11 часов утра занят этим Ноктюрном, и он меня совершенно не удовлетворяет». Затем он мне сыграл его, и я пришёл в восторг: с его чарующим прикосновением и несравненно артистичным владением педалями Ноктюрн звучал ещё божественнее, чем это могут передать слова». (68)

Жорж Санд, непосредственно наблюдая в Ноане моменты вдохновения и работы Шопена, дала более подробное описание их:

«Творческое вдохновение захватывало его удивительным образом: спонтанно. Он обретал его без подготовки, без поисков. Оно внезапно проявлялось совершенно-прекрасным созданием за фортепиано или начинало звучать в его голове во время прогулки, и он спешил сделать это слышимым, исторгнув из своего инструмента. Но тут же начиналась самая тоскливая и мучительная работа, при которой я когда-либо присутствовала.

Следовали усилия, метания и раздражение из-за попытки овладения определёнными деталями темы, которая была им услышана; в желании записать свой замысел целиком, он подвергал его чрезмерному анализу, огорчаясь почти до отчаяния, так как ему казалось, что он не может выявить его с достаточной степенью ясности. Целыми днями он запирался в своей комнате, шагая там, плача, бросая перья, повторяя и меняя один такт раз по сто, переписывая и зачёркивая его столько же и возобновляя на следующий день всё это с отчаянной и кропотливой настойчивостью. Он провёл шесть недель над одной страницей, чтобы снова вернуться к тому, что сделал при первоначальной записи. Я упорно склоняла его к тому, чтобы он доверял самому первому порыву вдохновения. Но когда он всё же не был настроен слушаться, то мягко укорял, что я недостаточно требовательна к нему и этим его порчу.

Я пыталась его отвлекать, уводить на прогулки. Иногда, не смотря на его протесты, я вырывала его из этой агонии, выезжая вместе со всем своим выводком в шарабане на природу; я увозила его к берегам Крёзы; два или три дня ужасных дорог были открыты солнцу и дождю. Смеющиеся и голодные мы подъезжали к какому-нибудь великолепному месту, где он, казалось, возрождался. В первый день он был разбит от усталости, но он спал! Он совсем оживал и становился молодым к последнему дню: при возвращении в Ноан; и без излишних усилий находил завершение своего труда. Но не всегда было возможно уговорить его покинуть фортепиано, которое было скорее мучением, чем радостью; иногда оно явно свидетельствовало о плохом настроении, когда я беспокоила его. И я не осмеливалась на-

стаивать. Рассерженный Шопен был страшен и, казалось, готов был задохнуться и умереть, хотя при мне всегда сдерживал себя». (69)

ФАЛАНСТЕР

В третье «ноанское» лето (1842) Шопен сочиняет последнюю Балладу (№ 4), последнее Скерцо (№ 4) и Полонез ля бемоль мажор (соч. 53).

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Шопен всегда хотел в Ноан и не выносил Ноана». (70)

Объяснение этого противоречия состоит отчасти в том, что с одной стороны, он справедливо считал, зная себя, что «не создан для деревни».

Шопен. Ноан, 8 июля, 1845:

«Как вы переносите жару? – Я превосходно, а деревня столь прекрасна, что я бесконечно жалел бы вас из-за того, что вы заперты в городе, не будь это Париж». (71)

С другой стороны, нигде, кроме Ноана, Шопен уже не мог заниматься сочинением. Его парижская жизнь была заполнена выступлениями, театральными премьерами, дружескими и «нужными» визитами, нескончаемыми уроками.

Ж. Санд «История моей жизни»:

«В сущности, он был человеком света, не слишком официального и не слишком многочисленного; того интимного кружка салонов – человек из двадцати, который в поздний час, когда толпа уже рассеивалась и лишь завсегдатаи окружали артиста, докучливыми любезностями вызывал у него самое подлинное вдохновение. Ведь только сейчас он полностью явил бы свой гений и талант. И значит, для аудитории продлилась бы эта глубокая сосредоточенность или болезненная грусть, так как вместе с его музыкой вы вбираете в душу ужасное уныние, особенно когда он импровизирует; внезапно он вставал и будто для того, чтобы стереть с себя самого и с других печальное настроение и воспоминание о нём, поворачивался к зеркалу, украдкой приводя свои волосы и галстук в порядок, и неожиданно превращался то во флегматичного англичанина, то в дерзкого старика, то в сентиментальную и смешную англичанку, то в скаредного еврея. Этими типажами – всегда грустными, чуть комичными, но очень тонко подмеченными и великолепно представленными – можно было без конца восхищаться.

Все эти невероятные вещи – очаровательные или причудливые, какие он способен был извлечь из себя, делали его душой избранных обществ, приглашавших к себе буквально наперебой; его благородный характер, его возвышенность, разумеется, его гордость, неприятие любого чванства, дурного вкуса и наглой рекламы, предосторожность в коммерческих делах, утончённость образа жизни – всё это характеризовало его насколько серьёзным другом, настолько же и приятным». (72)

В этом описании Жорж Санд почему-то опускает ежедневную работу композитора с учениками. Она иронично и чуть завистливо говорит про то, что Шопен периодически менял спокойствие Ноана на столичную суету:

«За шесть парижских месяцев (после первых нескольких дней недомоганий и слёз) он вновь приходил к своим элегантным привычкам, невероятным успехам и интеллектуальному кокетству». (73)

И ни слова о бесконечных уроках, которые были необходимы Шопену, как в финансовом, так и в моральном отношении. Составить представление об их количестве и масштабе мирового отклика на этот вид деятельности композитора можно по одному его многодневному письму 1847 года:

(16 апреля)

«...должен идти к Шефферу позировать для моего портрета и, кроме того, дать пять уроков».

(18 апреля)

«Вчера я должен был дать 7 уроков разным лицам, которые вскоре уезжают».

(19 апреля)

«Кончаю, потому что должен дать урок молодой Ротшильд, потом одной марсельке, потом англичанке, потом шведке, а в 5 принять одну семью из Нового Орлеана...» (74)

К этому времени квартиры Шопена и Жорж Санд уже находились в новом месте: в Ситэ д'Орлеан, или Орлеанском сквере, на улице Сан-Лазар, 34. Если бы не «Прогулки по Парижу» Александра Носика, где есть фото арки, ведущей в этот Орлеанский сквер, не найти его вовек. Теперь вход внутрь – с улицы Тэтбу, 80. Здесь в разных квартирах домов, обступающих почти замкнутый четырёхугольный дворик, жили не только Шопен и Жорж Санд, но также их знакомые и друзья – «деятели культуры и искусства». Нечто похожее на Дом композиторов в Москве или литературное Переделкино.

Это место в описании В. фон Ленца – русского писателя, пианиста, ученика Шопена и Листа – выглядит так (Париж, 1842?):

«Наконец-то я могу отправиться к Шопену! Ситэ д'Орлеан была новой громадной постройкой с поместительным двором, первое предприятие подобного рода, масса нумерованных квартир под одним именем (Ситэ) очень удобна для парижан. Ситэ находится позади улицы де Прованс, в фешенебельном квартале Парижа. Она выглядела очень солидно, а это в Париже главное».(75)

Мадам Санд называла Орлеанский сквер «Фаланстером». По идее своего соотечественника и современника, социалиста-утописта Ш. Фурье, который изобрёл это слово для обозначения главного здания в совместном жилище ассоциаций будущего общества.

Парадное Шопена находится ближе всего к арке, то есть к выходу на улицу. Оно обычное. Самая роскошная входная дверь в доме № 5, внутри дворика – у Жорж Санд.

У нас есть её портрет в интерьере, сделанный братом Кароля Фильча (любимого и безвременно погибшего ученика Шопена).

Й. Фильч. Париж, 30 декабря 1842:

«Её настоящее имя баронесса Дюдеван, и, не смотря на свои 35-37 лет, она всё ещё интересна и небезуспешно стремится сохранять то, что осталось от её былой красоты. При всём её уме она мне кажется очень раздражительной, чрезмерно капризной, неуживчивой, с докучливым нравом (конечно, братьям Фильч не приходится испытывать эти качества на себе). Поскольку я часто играл с Шопеном в шахматы, то я слишком много находился рядом с гением, чтобы не разглядеть оборотную сторону медали. Но как бы то ни было, дом у неё очень красивый. Прямо от входа попадаешь в большую гостиную с бильярдом. На камине стоят курительные принадлежности, и она первая зажигает свою сигару. Тут она встречает своих литературных друзей, среди них – Генриха Гейне, который является наибо-

лее страстным слушателем Шопена, когда тот позволяет усадить себя за фортепиано в маленькой боковой гостиной. Тогда он минуту сонно блуждает пальцами по клавишам, после чего словно вдруг пробуждается и играет поразительно, невероятно волнующе – в почти совершенной темноте его изменчивые вдохновения то убаюкивают нас, то электризуют или же погружают в самые затаённые глубины наших мыслей». (76)

У мадам Санд квартира была в одном углу двора, а у Шопена – в другом. Поэтому очень странно звучат её слова из письма 1845 года о том, что кашель «великого артиста», как и его уроки, мешают ей жить.

Здания, составляющие Орлеанский сквер, сегодня кажутся совсем не «громадными постройками», а дворик не таким уж обширным и поместительным, каким казался французской писательнице и её современникам. Скорее, очаровательный маленький дворик, из которого не хочется уходить, и который был Шопену милее прежнего места жительства.

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Мы оставили павильоны на улице Пигаль, которые не нравились ему, чтобы расположиться в Орлеанском сквере, где славная и деятельная Марлиани устроили нам всем подобие семейной жизни. Она занимала прекрасную квартиру между нашими двумя, и нам нужно было лишь пересечь большой, всегда чистый, усаженный растениями и посыпанный песком двор, чтобы собраться то у неё, то у меня, то у Шопена, когда он был в настроении играть для нас. Все вместе мы ужинали у неё – на общий счёт. Это была очень хорошая ассоциация: выгодная, как все ассоциации. Я могла видеть светское общество у мадам Марлиани, у себя – своих, более близких друзей и заниматься там своей работой, скрываясь в нужное время. Шопен тоже радовался прекрасной изолированной квартире, где он мог бы творить и мечтать. Но он любил светское общество и пользовался своим святилищем лишь для того, чтобы давать там уроки. Только в Ноане он сочинял...» (77)

ЧТО-ТО НЕ ТАК

Впервые привезя Шопена в своё родовое имение, Ж. Санд надеялась, что больше не увидит того больного и раздражённого Шопена, каким он неожиданно открылся ей в ненастные зимние дни на Майорке. Ведь Ноан, как она справедливо считала, «представлял собой менее суровое убежище, в котором было симпатичное окружение, более мягкие условия и возможность лечения в случае болезни». (78)

Однако надежда Ж. Санд видеть композитора радующимся жизни в любимом её сердцу уголке земли, таком тихом и благополучном по сравнению с любым другим, очень скоро начала исчезать.

Ж. Санд. Ноан, 8 июля 1839:

«Я полагаю, что ему нужно было бы немного меньше спокойствия, уединения и размеренности, которые даёт жизнь в Ноане. Кто знает? Может быть, маленькое путешествие в Париж. Я готова на любые жертвы, лишь бы не видеть его погружённым в меланхолию». (79)

Делакруа, как и Шопену, и нравилась и не нравилась изолированность Ноана.

Э. Делакруа. Ноан, 22 июня 1842:

«Нас даже не посещают соседи и знакомые из окрестностей; в этих краях каждый сидит у себя и занимается своими волами и землёй. От этого недолго превратиться в окаменелость». (80)

Шопену почти с первой же минуты приезда в Ноан недостаёт близкой ему польской души, родной речи, друга В. Гжималы:

Шопен. Ноан, 2 июня 1839 года:

«Вот мы и на месте после недельного путешествия. Доехали превосходно. Деревня прекрасна; соловьи, жаворонки, только тебя, Птахи, недостаёт». (81)

В Париж, а затем в Ноан в год смерти отца Шопена (1844) к нему из Польши приезжает сестра. О днях, проведённых с ней, он скажет, что «они были головокружительным счастьем».(82)

Сверкание и нежность этого «головокружительного счастья» – во всех частях Сонаты си минор, которую он сочинит после её отъезда в то «ноанское» лето.

Следующим летом он всё ещё не может забыть прошлогодний визит сестры.

Шопен. Ноан, июль 1845:

«Странно мне здесь в этом году...» (83)

Шопен. Ноан, август 1845:

«Ах, как быстро летит время! Не знаю уж почему, но я ничего путного делать не могу, а ведь я не ленюсь, не слоняюсь из угла в угол, как бывало при вас, а целыми днями и вечерами сижу в своей комнате. Однако я должен до отъезда отсюда закончить некоторые рукописи, потому что зимой сочинять не могу. Со времени вашего отъезда я написал только ту Сонату. Сейчас, кроме новых мазурок, у меня нет ничего готового к печати, а надо бы.

Слышны дилижансы. Проезжают за садом. Не остановится ли какой-нибудь, и не выйдете ли из него вы?» (84)

Тем ни менее в «улове» этого лета (1845) – начало работы Шопена над Полонезом-Фантазией. От ослепительности его последних страниц может перехватить дыхание. В самом конце! – вдруг вспышка безудержного, внезапного восторга, несущегося напролом, навылет, на разрыв сердца...

Ж. Санд. Ноан, осень 1845:

«Шопен чувствует себя довольно хорошо, спит и ест, и за всё лето ни разу не болел; но, как это бывает со всеми болезненными людьми, постоянно тревожится и поминутно с известным удовольствием заранее себя хоронит. Ему бы развлечься, но он не умеет быть один, я же не могу постоянно находиться в Париже». (85)

Готовности к жертвам у писательницы больше нет, а в её высказываниях о Шопене появляется раздражение и даже откровенная неприязнь.

Ж. Санд. Париж, 22 марта 1845:

«...между его приступами кашля и уроками трудно найти минуту покоя и тишины». (86)

ВОРОТА ЗАМКА ЗАКРЫВАЮТСЯ

Парижское окружение уже привыкло к тому, что зимние месяцы Шопен даёт уроки и проводит в Париже, а летом сочиняет в имении Ж. Санд. Но в июне 1846 года, когда начинает печататься её очередной роман – «Лукреция Флориани» – трудно представить, чтобы в атмосфере Ноана не ощущалась угроза его дальнейшему пребыванию здесь.

Ж. Санд. «История моей жизни»:

«Ноан стал ему антипатичен. Весной приезд сюда ещё опьянял его на какие-то мгновения. Но как только он брался за работу, всё вокруг него омрачалось». (87)

Шопен. Ноан, 8 июля 1846:

«...делаю всё, что в моих силах, чтоб работать, – но это мне не удаётся, – и если так пойдёт дальше, то мои новые сочинения не будут более напоминать ни щебетания малиновки, ни даже звука разбиваемого фарфора. Я должен с этим смириться». (88)

В не вызывавшем симпатии герое только что вышедшего романа Ж. Санд князе Кароле к удивлению большинства тех, кто знал Шопена, угадывался именно он. А в истории любви князя к Лукреции Флориани – взаимоотношения композитора и мадам Санд, которые всех очень интересовали. И наконец-то были выставлены на всеобщее обозрение!

И. Тургенев. Санкт-Петербург, 20 ноября 1846:

«Кстати о литературе: князь Кароль в последнем романе г-жи Санд, по-видимому, Шопен». (89)

Холодность в описании странных черт характера князя Кароля граничит с жестокостью, поскольку знаешь, с кого этот образ списан. Портрет Шопена в романе похож скорее на талантливую и злую карикатуру.

Делакруа, в присутствии которого писательница позволила себе вслух читать главы романа, был поражён поведением и Жорж Санд и Шопена.

Э. Делакруа. Париж, 1846:

«Я испытал невыносимые муки во время чтения, г-жа Санд держалась вполне непринуждённо, а Шопен не переставал восхищаться книгой. Палач и жертва равно меня удивляли». (90)

В начале 1847 года Шопен ещё не подозревает, что этим летом Ноан будет для него закрыт, как и сезон композиции.

Шопен. Париж, 28 марта 1847:

«Вы спрашиваете, что я буду делать летом; ничего иного, кроме того, что всегда: поеду в Ноан, как станет тепло, а до тех пор останусь здесь, чтобы, как обычно, давать много неутомительных уроков». (91)

То, что он больше никогда не поедет в Ноан, окружение Шопена могло предполагать и догадываться. То, что он почти ничего больше не сочинит, – не знал никто.

Ф. Лист. 10 февраля 1847:

«Лукреция Флориани» сюда не дошла, за исключением одного-единственного экземпляра, который я имел глупость сразу же не приобрести. Что вы думаете о нём? Имеет ли он успех? Окончателен ли разрыв г-жи Санд с Шопеном? И из-за чего он произошёл? Если вы знаете какие-нибудь подробности, сообщите мне их». (92)

Вряд ли Мари д'Агу, к которой обращался Лист в этом письме, могла сообщить подробности.

Когда-то давным-давно, лет десять назад, Шопен им обоим посвятил свои Этюды. Первую тетрадь – «моему другу, Ф. Листу», вторую – «госпоже графине д'Агу».

В свою очередь, Жорж Санд в 1837 году (ещё до серьёзных отношений с Шопеном) выпустила в свет «Письма путешественника». Одна из глав этой книги – непосредственно связана с Ференцем Листом. Она обращается там к нему как к другу и «брату», поверяя свои сокровенные мысли о музыке, литературе, жизни...

Известно, что Лист собирался использовать сюжет одного из произведений писательницы для собственного детища. Быть может, его «Утешения» для фортепиано – не дань почтения философскому сочинению Боэция, а отзвук имени главной героини романа Ж. Санд – «Консуэло»? Это имя связано с испанской фразой – «утешение моей души». В образе и занятии Консуэло угадывается Полина Виардо. В романтичном и загадочном графе Альберте, возлюбленном героини, проступает облик Шопена. Этот роман наполнен музыкой.

В отличие от князя Кароля – граф Альберт не вызывает неприязни. Может быть, потому, что «Консуэло» было издано на четыре года раньше, чем «Лукреция Флориани»? Когда композитор ещё не слишком раздражал мадам Санд?

Страницы «Истории моей жизни», в которых фигурирует Шопен, написаны после смерти композитора, но, по сути, продолжают стиль «Лукреции Флориани». Это скорее документальное подтверждение положений романа: тот же неприятно-объективный и достаточно отстранённый тон по отношению к тому, кто был так близок писательнице, кто был её «спутником в течение последних восьми лет монархии» во Франции. (93)

Удивительные письма Жорж Санд к Шопену поразили сына Александра Дюма, нашедшего их при невероятных обстоятельствах. Он вернул их писательнице. Она уничтожила. Будто хотела, чтобы ни у неё, ни у нас не осталось ничего, что могло бы напоминать или свидетельствовать о её искреннем чувстве к Шопену.

Шопен же был открыт только для очень-очень близких людей. Да и то не всегда. С молодости его забавляло, когда тем, что не имело для него никакого значения, он закрывал от всех то, что было дорого сердцу. Пусть никто, никогда, ничего не узнает!

Шопен. Варшава, 31 августа 1830:

«...меня радует, что в моём сердце погребена тайна». (94)

Письма Шопена – богатство, нечаянно доставшееся нам. Но у них роль приложения: к самым красивым и бесценным документам его жизни, открытым не только глазам.

Шопен. Ноан, 8 августа 1839:

«Я вовсе не удивлён разными толками: как можешь догадаться, я знал, что подвергнусь им. Однако минует и это, и языки наши сгниют, а души останутся невредимы». (95)

ПРОЩАЙ, ПАРИЖ

Париж, 7 утра. На прощание иду к Орлеанскому скверу. Сворачиваю с улицы Сан-Лазар на Тэтбу, потом в арку. Сразу за аркой влево – крыло дома № 9 и парадное, в которое входил Шопен. Если вслед за ним подняться на первую лестничную площадку, то «его» дверь – направо, а окна квартиры смотрят в нутро дворика. Он всё также хорош. Видно: его берегут.

После Ноана, пожалуй, это самое замечательное место, связанное с Шопеном. Очень спокойное, светло-голубое и золотистое, потому что широкий квадрат неба и июнь. Прямо напротив апартаментов Шопена, если пролететь через дворик, кажется, останавливался наш художник Александр Иванов.

Сейчас здесь тихо. Никого.

(СНОСКИ)

1. Шопен Ф. Письма. В 2 т. М., 1976. Т. 1. С. 235.
2. Там же. С. 257-258.
3. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. М., 1978. Т. 2 «А». С. 96; 97.
4. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych. Warszawa, 1959. S. 275.
5. Sand G. Histoire de ma vie. En 10 vol. Saint-Cyr-sur-Loir, 2003. T. 10. P. 240.
6. Маркус С. А. История музыкальной эстетики. М., 1968. Т. 2. С. 151.
7. Делакруа Э. Дневник. М., 1961. Т. 2. С. 13; 214.
8. Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 375.
9. Там же. С. 167.
10. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 362.
11. Там же. С. 361.
12. Sand G. Histoire de ma vie. P. 188.
13. Ibid. P. 262-263.
14. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 469.
15. Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 23. С. 310.
16. Sand G. Impressions et souvenirs. Paris, 1873. P. 80-81.
17. Ibid. P. 78.
18. Ibid. P. 81-82.
19. Ibid. P. 83.
20. Ibid. P. 85-87.
21. Eigeldinger J.-J. Chopin vu par ses élèves. (Fayard) Paris, 2006. P. 355.
22. Sand G. Jmpressions et souvenirs. Paris, 1873. P. 75-76.
23. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 18.
24. Делакруа Э. Дневник. Т. 1. С. 145.
25. Там же. С. 184.
26. Там же. С. 199-200.
27. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 429.
28. Brem A.-M. La maison de George Sand à Nohant. Paris, 2007. P. 15.
29. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 18.
30. Там же. С. 106.
31. Eigeldinger J.-J. Op. cit. P. 361-362.
32. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 156.
33. Там же. С. 171-172.
34. Там же. С. 496.
35. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 123.
36. Sand G. Histoire de ma vie. P. 265.
37. Ibid. P. 233-234.
38. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 396.
39. Там же. С. 396.
40. Там же. С. 397-398.
41. Sand G. Histoire de ma vie. P. 236.
42. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 402.
43. Там же. С. 403-404.
44. Sand G. Histoire de ma vie. P. 237-240.
45. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 406.
46. Sand G. Histoire de ma vie. P. 243-247.
47. Ibid. P. 248.
48. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 430-431.
49. Там же. С. 433.
50. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2 «Б». М., 1979. С. 26.
51. Там же. С. 28.
52. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 315.
53. Там же. С. 342.
54. Там же. С. 349.
55. Eigeldinger J.-J. Op. cit. P. 358-359.
56. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 459-460.
57. Там же. С. 369-370.
58. Korespondencja Fryderyka Chopina / B. E. Sydow. Warszawa, 1955. T. 1. S. 305.
59. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 478.
60. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 195-196.
61. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 507.
62. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2 «Б». С. 110.
63. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 500-501.
64. Там же. С. 484.
65. Там же. С. 492.
66. Там же. С. 509.
67. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 134-135.
68. Eigeldinger J.-J. Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, 1988. P. 355.
69. Sand G. Histoire de ma vie. P. 284-286.
70. Sand G. Histoire de ma vie. P. 275.
71. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 90.
72. Sand G. Histoire de ma vie. P. 275-277.
73. Ibid. P. 262.
74. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 152; 154.
75. Ленц В. Воспоминания о Шопене // Как исполнять Шопена. М. 2009. С. 107.
76. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 34.
77. Sand G. Histoire de ma vie. P. 265-266.
78. Ibid. P. 257.
79. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 429.
80. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 18.
81. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 427.
82. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 63.
83. Там же. С. 92.
84. Там же. С. 103.
85. Там же. С. 109.
86. Там же. С. 87.
87. Sand G. Histoire de ma vie. P. 284.
88. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 123.
89. Тургенев И. ПСС. Письма: В 18 т. М., 1982. Т. 1. С. 360.
90. Ивашкевич Я. Шопен. М., 1963. С. 229.
91. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 150.
92. Там же. С. 146.
93. Sand G. Histoire de ma vie. P. 232.
94. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 169.
95. Там же. С. 432.

Франция Шопена

2 века спустя



Ноан. Ворота замка Жорж Санд



Ноан. Парадный вход в особняк
(северная сторона)



Ноан. Окно комнаты Шопена на 2 этаже особняка
(южная сторона)



Ноан. Вход в парк со стороны дворика



Ноан. Открытая веранда «Маленькой Фадетты»



Париж. Фобур-Монмартр.
Проход на улицу Ситэ Бержер, который был виден с балкона первой квартиры Шопена



Париж. Орлеанский сквер.
У подъезда дома, где жил Шопен



Париж. Сен-Луи.
Особняк Ламбер, где был салон Чарторыйских
и выступал Шопен

КОПЕРНИК ФОРТЕПИАНО

«Шопен выше всех, потому что только одним
фортепиано сказал всё».
Клод Дебюсси

ПРЕЛЮДИЯ

Россия могла бы претендовать на то, чтобы называть Шопена великим русским композитором. Ведь он родился и жил первую половину своей жизни в той части Польши, которая после победы над Наполеоном отошла к царской России.

В намерениях Александра I как будто входило возрождение «храброго и почтенного» польского народа. По его заверению, он «взял на себя эту священную обязанность». (1)

И действительно, годы молодости польского композитора совпали с недолгим расцветом культурной жизни на его родине. Наряду с Краковским, Виленским функционировал и Варшавский университет, при котором в 1821 году была открыта Главная школа музыки. Именно в ней Шопен занимался композицией под руководством профессора университета Й. Эльснера, который возглавлял не только Главную школу музыки, но и открывшуюся Варшавскую консерваторию.

В фактах биографии молодого Шопена невольно проступали знаки «передовой» политики Александра I в отношении Польши. Так, после первых триумфальных концертов Шопена в Вене в 1829 году австрийцы неожиданно открыли не только удивительного польского композитора-исполнителя, но также и то, что в Варшаве, оказывается, существует достойная система музыкального образования. Знакомого Шопену венского журналиста больше всего удивило то, как поляк мог всему «этому научиться в Варшаве»?! (2)

С юных лет Шопен не был обделён вниманием самого Александра I и других членов царской семьи. В 1818 году императрица Мария Фёдоровна «с чрезвычайной любезностью», как сообщалось в газете, приняла в дар от Шопена два Полонеза, похвалив 8-летнего мальчика и пожелав ему успехов. (3)

В 1825 году юный композитор играл в присутствии Александра I. Польская пресса отметила, что русский Император подарил Шопену бриллиантовый перстень. Шесть лет спустя Шопен упоминает этот царский подарок в письме к родным:

«С расходами держусь, как могу, берегу каждый крейцер, как тот перстень в Варшаве. Если хотите, можете его продать; я уж и так вам достаточно стою, на моё несчастье». (4)

Молодой композитор неоднократно выступал перед Великим Князем Константином Павловичем, представлявшем в Варшаве царскую власть. Шопен имел на руках его рекомендательное письмо, когда второй раз отправился в Вену и которым, кстати, косвенно воспользовался.

В 1837 году, будучи уже парижской знаменитостью, Шопен получил предложение от правительства Николая I: стать первым пианистом «Его Величества Императора Всероссийского». (5) Это «приближение» к царской особе могло состояться ещё и по той причине, что Шопен оставался подданным Российской Империи. Правда, он вовремя не продлил паспорт, проигнорировав предписание. Как, впрочем, и «царское» предложение.

По иронии судьбы – последняя квартира на Вандомской площади в Париже, в которой композитор скончался, ранее принадлежала русскому посольству. (6)

ВОСТОРГ ВЕНЫ

Развитие музыкального таланта и первые триумфы Шопена относятся к счастливейшей поре жизни композитора на родине. Его выступления отмечались не только царствующими особами. Краткие заметки польской прессы периодически оповещали об участии юного Шопена в различных концертах и благотворительных вечерах в 1818, 1823, 1825 годах. В эту пору он исполнял произведения «чужих» авторов (Концерты Ф. Риса, В. Йировца, И. Мошелеса) и собственные Фантазии.

Открытие неповторимого облика Шопена вне Польши произошло в 1829 году в Вене. Некогда музыкальной столице Европы. Разорвавшаяся бомба успеха была неожиданностью и для австрийской публики и для самого 19-летнего композитора.

Ведь не прошло и месяца, как Шопен окончил Главную школу музыки в Варшаве у профессора контрапункта и гармонии – Й. Эльснера. Но конечно, он не знал о записи своего учителя в официальном документе:

«Шопен Фридерик. Особая одарённость, музыкальный гений...» (7)

«Музыкальный гений» хотел видеть себя в первую очередь в качестве композитора. Он и отправился в Вену «проталкивать» свои сочинения в издательстве Т. Хаслингера, а заодно и посетить прославленную музыкальную столицу.

Из «венских писем» Шопена августа 1829 года:

(8 августа)

«Не знаю, в чём дело, но немцы удивляются мне, а я со своей стороны удивляюсь, что они во мне находят чему удивляться. Здесь говорят, что Вена много бы потеряла, если бы я уехал, не дав себя услышать».

(12 августа)

«...я позволил уговорить себя дать концерт; и вот вчера, то есть во вторник, в семь часов вечера, в императорско-королевском оперном театре я явился в свет!»

(13 августа)

«Я не буду давать третьего концерта; я не дал бы и второго, если бы так не настаивали, а, кроме того, мне пришла мысль, что в Варшаве могли бы сказать: «Велика важность, дал один концерт и уехал; возможно, он не имел успеха». Мне обещали хорошие рецензии».

(19 августа)

«Если в первый раз меня принимали хорошо, то вчера ещё лучше. Когда я появился на сцене, трижды возобновились аплодисменты; публики собралось гораздо больше. ... Здесь никто не считает меня учеником». (8)

Для Шопена его невероятный успех перед избранной публикой, собравшейся в венском театре 11 и 18 августа 1829 года, был первым осознанием собственной значимости: не только как композитора, но и исполнителя.

Шопен. Варшава,12 сентября 1829:

«Вена так меня ошеломила, ослепила и очаровала, что, сидя больше двух недель без письма из дому, я всё же не тосковал. Представь себе, в такой короткий промежуток времени меня заставили два раза играть публично в Императорско-Корол(евском) Театре. Это произошло следующим образом.

Хаслингер, мой издатель, обратил моё внимание на то, что для моих сочинений было бы лучше, если бы я выступил в Вене; что имя моё неизвестно, а мои сочинения трудны и неброски; однако тогда, ещё не думая выступать, и тем более, что я до этого не играл в течение нескольких недель, я отказался, сказав, что не в состоянии выступить перед такой избранной публикой». (9)

На первом вечере, в котором по традиции кроме него были и другие номера, Шопен должен был исполнить свои Вариации на тему Моцарта из оперы «Дон Жуан» и Рондо для фортепиано с оркестром. На репетиции Шопену показалось, что оркестр плохо ему аккомпанировал в Рондо, и он заменил это сочинение на две импровизации: на тему из оперы Ф. Буальдьё «Белая дама» (постановку этой оперы он по приезде в Вену сразу же посмотрел) и польской песни «Хмель».

Из анонимной рецензии на первый выход Шопена перед венской публикой («Wiener Theaterzeitung», 20 августа 1829):

«Совсем недавно в Театре Кертнертор можно было услышать молодого пианиста, господина Шопена, чьё имя до сих пор было совершенно неизвестно в музыкальном мире. Неожиданность была тем большей, что у него оказалось не только большое дарование, но и выдающееся мастерство. Учитывая то, что его игра не менее оригинальна, чем сочинения, можно уже сейчас признать в нём частицу гения; по крайней мере, в отношении незаурядных образов и яркой индивидуальности.

Его игра, как и его композиции – в этот раз слышали только Вариации – несут на себе печать скромности, из-за которой этот молодой человек кажется вовсе не помышляющим – во что бы то ни стало – выглядеть великолепным. Хотя игра его преодолевала крайние трудности, необычность которых даже здесь, на родине пианистов-виртуозов, изумляла. Напротив, с почти ироничной наивностью он заботился скорее о том, чтобы угостить широкую публику самой музыкой. И вот какой успех; публика без всякого предубеждения наградила его громом аплодисментов.

В его свободном и уверенном прикосновении меньше бриллиантового блеска, чем у наших виртуозов, отличающихся этим с первых же тактов; его инструмент звучит слабо, как будто кто-то ведёт беседу в обществе близких по духу людей; без того риторического апломба, которым, как положено, отличаются наши виртуозы. Он играет совершенно спокойно, без дерзкого пыла, который обыкновенно сразу отличает артиста от дилетанта; однако наша публика, судящая восприимчиво и обострённо, незамедлительно признала в молодом, не имеющем ещё репутации иностранце – настоящего артиста.

Молодой человек позволил увидеть в своей игре недочёты, среди которых, быть может, в первую очередь следовало бы отметить несоблюдение акцента, которым обозначается начало музыкальных фраз. И всё же его приветствовали как артиста, которому можно предсказать самое лучшее. ... Итак, своей композицией он в высшей степени достойно обнаружил индивидуальность, в том числе – новизну образов, мыслей, форм ...

Со свойственным ему простодушием молодой виртуоз согласился в конце концерта представить перед нашей публикой свободную импровизацию. В этом жанре ей мало кто приходился по нраву, исключая Бетховена и Гуммеля. Для этой формы развлечения молодой человек превосходно подготовил многообразные изменения темы, неторопливую смену образов, обнаружив уверенность в их соединении и логичность постепенного развития. Всё это достаточные доказательства способностей в этом редкостном даровании. Господин Шопен ныне доставил столько удовольствия небольшой аудитории, что, право же, следует выразить пожелание, чтобы он смог снова выступить перед более широкой публикой». (10)

Отрывок из рецензии на своё второе выступление Шопен чуть смущённо и одновременно гордо приводит в письме к другу (Варшава, 12 сентября 1829):

«О втором концерте венская газета пишет: «Это молодой человек, идущий собственным путём, на котором он знает, как понравиться; путём, который значительно отличается от обычных форм концертных выступлений» и т. д. Полагаю, что этого достаточно, тем более что в заключение говорится: «Пан Шопен и на этот раз заслужил всеобщее одобрение». – Прости, что вынужден приводить Тебе подобные суждения о себе». (11)

Вена была первой, где отметили необычность исполнительской манеры Шопена: «как будто кто-то ведёт беседу в обществе близких по духу людей». В письме к другу он сам говорит об этой особенности использования им любимого инструмента (Варшава, 3 октября 1829):

«Часто то, что я рассказал бы тебе, я вынужден поведать фортепиано». (12)

Таким образом, Шопен вынес на эстраду то, что было характерным для интимнейших минут его жизни. Этого ещё никто не позволял себе.

После блистательных откликов венской критики композитор мог спокойно не обращать внимания на то, на что не хотел обращать внимания.

Шопен. Вена, 12 августа 1829:

«И всё же общее мнение таково, что для здешней публики, привыкшей к пианистам, сокрушающим инструменты, я играл слишком тихо, вернее, слишком нежно. Ожидаю этого упрёка и в газетах, тем более что дочь одного из редакторов страшно колотит по инструменту. Но это нисколько не повредит, потому что невозможно же не иметь никаких «но». Это мне всё-таки приятней, чем если бы сказали, что я играю слишком сильно». (13)

У Шопена глубокая уверенность в том, что обращение с инструментом как с другом, как с зеркалом собственной души, единственно приемлемое отношение к фортепиано.

Шопен. Варшава, 12 сентября 1829:

«Лихновский, покровитель Бетховена, хотел дать мне для концерта своё фортепиано – что немало значит – так как моё показалось ему слишком слабым. Но ведь такова моя манера игры, которая снова очень понравилась дамам, а особенно панне Блахетке, первой венской пианистке». (14)

Панна Блахетка – это и есть «дочь одного из редакторов», о которой ранее Шопен писал, что она «страшно колотит по инструменту». Вероятно, «первая венская пианистка» всё-таки смогла оценить исключительность манеры Шопена.

Мнения других знатоков не были единодушны в отношении шопеновского прикосновения к роялю.

Итак, Вена, предсказав в будущем «самое лучшее», первой вселила уверенность в душе Шопена, высоко оценив и его композиции, и талант импровизатора и оригинальность исполнительской манеры. Теперь его ждала родная Варшава.

ВОСТОРГ ВАРШАВЫ

Первое варшавское выступление Шопена после венских триумфов проходит в зале Купеческого Собрания. Он здесь импровизирует и аккомпанирует певцу. Но прессе уже известно, что у него готов фа минорный Концерт для фортепиано с оркестром.

Из заметки польского поэта С. Козьмяна («Варшавский курьер», 23 декабря 1829):

«Наш земляк, с энтузиазмом принятый за границей, до сих пор не давал услышать себя на своей отчизне. Хотя скромность и прекрасное свойство таланта, но здесь оно мало уместно. Или талант пана Шопена не является богатством его отчизны? Или Польша не способна достойно оценить его? Сочинения пана Шопена, без сомнения, несут печать большого гения. Среди его новых произведений – Концерт фа минор, достойный быть поставленным в ряд с первейшими сочинениями композиторов Европы». (15)

Этот Концерт Шопен впервые исполняет 17 и 22 марта 1830 года в Национальном театре Варшавы.

Из рецензии на первое «отечественное» выступление композитора («Powszechny Dżiennik Krajowy», 19 марта 1830):

«Для любителей истинного искусства позавчерашний вечер был отраднейшим. Наш земляк, пан Шопен, показал композицией своего концерта, что у него есть смелость пренебречь нашим всеобщим и чрезмерным пристрастием слепо подражать мастерам, которые благодаря моде и пособничеству людей так называемого хорошего вкуса и «хорошей школы» дерзко заняли трон европейской музыки. Всё великолепие их обязано великим музыкантам – Баху, Генделю, Глюку, Моцарту, Гайдну, Керубини, Бетховену и им подобным.

Следуя именно этой шеренге своих гениальных предшественников, пан Шопен, хотя он ещё молод, с мужской силой проложил себе собственную дорогу к святыням Эвтерпы, которая дарует венок бессмертия только тем, кто не чужой, а самостоятельно найденной тропой посмел к ней приблизиться.

Гармония – душа Концерта пана Шопена. Каждое solo выскальзывает из неё, вместе с ней плывёт и в ней исчезает. Мелодия, будучи сама по себе прелестной и прекрасной, является слуху ещё прекраснее оттого, что она поддержана соответствующей гармонической основой. Грех растянутости, характерный для начинающих композиторов, нигде не ощущался; каждое tutti было точно отмерено(...) Манера написания концерта отвечает высшему мастерству и одновременно способна захватить сердца не только современников, но и потомков. Исполнение абсолютно соответствовало духу композиции. При преодолении наитруднейшей техники, несусветных пассажей, при пении яснейших и нежнейших мелодий, пианист нигде не хотел блистать в ущерб цельности впечатления; его скромность всегда пряталась по мере необходимости за большим или меньшим сиянием ореола гармонии; кажется, что его игра говорила зрителям: это не я, это музыка! Заниматься только собой, не взирая на благородство и на высшее предназначение музыки – это собственно черта шарлатанов(...)

Характер стиля пана Шопена в композиции и в игре – мягкий, деликатный. Даже его весёлые мотивы приобретают краски непередаваемой меланхолии, в которую силой своего таланта он вслед за собой погружает слушателей. Было бы напрасным советовать пану Шопену – не сворачивать с выбранного им пути; кто ещё подобно ему сочиняет, руководствуясь лучшим – собственным чувством?

Отрадно также упомянуть, поляки, что в огромной мере благодаря развитию такого таланта, может быть, гения – как в композиции, так и в исполнительстве – пробивается национальный дух. Результатом этой игры было вполне естественное общее воодушевление, а на некоторых лицах – удивление, происходящее, наверное, из открытия, что можно без этих монотонно повторяемых, скроенных на единый лад мелодий, без этих дразнящих нервы резких ударов оркестра и без этих непременно крикливых окончаний в современной музыке привести слушателя к раздумьям». (16)

Из заметки литератора и друга Шопена В. Гжималы после второго выступления композитора со своим Концертом фа минор («Kurier Polski», 26 марта 1830):

«Народная песня не делает его сочинения однообразными, пробиваясь в них, а служит ему только почвой гениальных замыслов. Он берёт у неё простые, но живые краски, чтобы в соединении с мыслью и чувством они бы вновь вспыхнули вдали; и в этом поэтичном облике обернулись красотой, какой искусство способно их украсить, возвысив и сообщив им новую жизнь». (17)

Из «варшавских писем» Шопена весны 1830 года:

(27 марта)

«...первый Концерт, в общем, насколько я понял, на публику впечатления не произвёл, хотя было полно и уже за три дня не было ни лож, ни кресел. (...)

...на втором концерте играл не на своём, а на венском инструменте. Дьяков, русский генерал, был настолько любезен, что дал мне свой инструмент ...и на этот раз публика, ещё более многочисленная, чем на первом концерте, осталась довольна. Тут уж аплодировали, хвалили, что каждая нотка отделана, как жемчужина, и что на втором концерте я играл лучше, чем в первом, потом, когда я вышел на вызовы, кричали о третьем концерте.(...)

Все настаивают, чтобы я дал на будущей неделе ещё один концерт, но я не хочу. – Не поверишь, какую муку переживаешь за три дня перед выступлением. Впрочем, ещё до праздников я закончу первое Allegro моего второго Концерта».

(10 апреля)

«После моих концертов появилось множество рецензий, особенно в «Польском Курьере» – и хотя они расточали мне преувеличенные похвалы, однако это было ещё терпимо. «Правительственный журнал» также посвятил несколько страниц панегирику в мою честь, но, между прочим, в одном из своих номером наплёл, хотя и с лучшими намерениями, таких глупостей, что я был в полном отчаянии до тех пор, пока не прочитал ответ в «Польской Газете», где совершенно справедливо лишили меня того, что те преувеличенно приписали.

А надо тебе знать, что в этой статье «Правительственный журнал» утверждает, что как немцы Моцартом, так когда-нибудь поляки будут гордиться мною, – явная нелепость». (18)

Летом того же года в Вене появляются только что изданные и столь долгожданные Вариации на тему Моцарта.

Из рецензии об этом сочинении Шопена («Allgemeine Musikalische Anzeiger», 7 июля 1830):

«Это оригинальное произведение мы слышали в исполнении его талантливого автора. Удовольствие, полученное от мимолётного знакомства, настолько усиливается при более глубоком ознакомлении, что мы приходим к выводу, что молодой композитор, не пренебрегая блестящей внешней формой, серьёзно стремится к тому, чтобы придать своим композициям черты подлинной и глубокой оригинальности...» (19)

Последние слова особенно понравились «молодому композитору». «Немец написал мне комплимент», – писал он – «когда увижу, поблагодарю его. Впрочем, там нет никаких преувеличений, написано так, как я сам этого желаю, – потому что там признаётся моя самостоятельность». (20)

Свой новый Концерт для фортепиано с оркестром – ми минор – Шопен исполнил перед отъездом в чужие края: варшавянам на прощание.

Из заметки о репетиции этого Концерта («Powszechny Dżennik Krajowy», 24 сентября1830):

«Любителям музыки и местным талантам спешу сообщить приятную новость: Фридерик Шопен сочинил второй большой Концерт. Третьего дня у себя дома он опробовал его в первый раз с оркестром перед своими близкими знакомыми, а также самыми достойными мастерами и знатоками нашей столицы. Следует ли задерживаться на похвалах этому новому произведению? Заключу их в одно слово: это творение гения. Слушатели были захвачены оригинальностью и обаянием мысли, буйством воображения, талантом инструментовки, наконец, мастерством исполнения. Гений Шопена гарантирует ему незаурядную и продолжительную славу. Он был услышан и оценён в Вене, к нему были благосклонны Гуммель и Черни и мы можем быть уверены, что вскоре он завоюет себе европейское имя». (21)

Из последних «варшавских» писем Шопена октября 1830 года:

(5 октября)

«После оркестровой репетиции второго Концерта было решено сыграть его публично, и в будущий понедельник, то есть одиннадцатого текущего месяца, я с ним выступлю. Насколько, с одной стороны, я не рад этому, настолько, с другой, мне любопытно, какой в целом он произведёт эффект».

(12 октября)

«Вчерашний концерт мне удался – спешу донести об этом. Сообщаю Вашей милости, что я совсем, совсем не боялся и играл так, как будто я один, – и получилось изрядно.

Был полный зал». (22)

НА ПУТИ В ПАРИЖ

Для завоевания «европейского имени» Шопен сначала уезжает из родной Варшавы в Вену. По пути туда он совершенно внезапно выступает 8 ноября 1830 года во Вроцлаве. И не смотря на то, что «несколько дней не играл», всё же исполняет часть своего Концерта и импровизацию на тему оперы Д. Обера «Немая из Портиччи». Импровизациями он потчевал и варшавскую публику.

Шопен. Вроцлав, 9 ноября 1830:

«На репетиции немцы удивлялись моей игре: «Что за лёгкая игра у него», – говорили они, а о сочинении ни слова. (...)

Так как у меня ещё нет установившейся репутации, то они и изумлялись и в то же время боялись изумляться, не зная, действительно ли хороша композиция или им это только так кажется». (23)

К огорчению композитора, один из слушателей сказал даже следующее: «Играть может, но не сочинять». Но местный знаток поправил дело: подошёл к Шопену и «похвалил новизну формы, сказав, что ему ещё не приходилось слышать ничего подобного по форме». (24)

Вероятно, это был будущий сотрудник Шумана в газете «Neue Zeitschrift fur Musik», а тогда – местный музыкальный критик Август Калерт.

Из статьи А. Калерта, в которой он вспоминает выступление Шопена во Вроцлаве (1834):

«В ту пору я имел случай услышать Шопена, и я был поражён оригинальностью его обращения с инструментом, как и его совершенно экстраординарной техникой, которая ещё больше развилась, по словам экспертов, моих друзей, вновь слышавших его непосредственно в Париже. В его манере отсутствует всякая тяжесть. Напротив, она базируется на сверхлёгком прикосновении, какое только можно вообразить, и чрезвычайной независимости пальцев. Она плод непрерывной работы и только тот, кто овладел его Этюдами, недавно вышедшими в свет, добьётся исполнения его сочинений. Его звучание не слишком большое в смысле громкости, но превосходное по качеству. Отвергая любую кричащую и резкую звучность, что, вообще говоря, легко извлечь из фортепиано, он сохраняет удивительную певучесть даже в очень беглых нотах; это в частности ощущается в наитруднейших «staccato» и «arpeggio». Итак, то, что здесь требуется от исполнителя и что, может быть, сражает окончательно – интимная непринуждённость руки Шопена. В частности, его третий, четвёртый и пятый пальцы правой руки развиты удивительно. И каждый доходит в самостоятельности до того, что рука способна играть хроматические ноты в сексту как вверх, так и вниз – в очень быстром темпе. В своих широких арпеджио, благодаря быстроте и уверенности, предельной лёгкости прыжков, Шопен восхитительно сглаживает недостатки, присущие фортепиано в отношении певучести. Впрочем, любое описание исполнения недостаточно, чтобы я долее задерживался на технике Шопена. Довольно: кажется едва мыслимым, что кто-то превосходит его в отношении техники и ловкости, хотя сам он утверждает, что это случай Листа. Впрочем, манера, в которой играет Шопен, до некоторой степени родственна школе Клементи, которой он, должно быть, вначале руководствовался, доведя до такого уровня сложности, который ещё не исследовался Клементи». (25)

Как видно, А. Калерт «сражён» не столько сочинениями Шопена, сколько его новаторским обращением с инструментом. И критик достаточно скрупулёзно это анализирует.

После Вроцлава Шопен снова в Вене. Но ослепления, какое было в первый раз, нет. К этому времени он узнаёт о Ноябрьском восстании в Варшаве, которое, в конце концов, переламывает не только судьбу Польши, но и его собственную судьбу.

С устройством концертов в этот приезд нелегко. У молодого композитора нет ни денег, ни выступлений.

«Шопен постоянно упражнялся на фортепиано...», – вспоминал его соотечественник, живший в это время под одной крышей с ним. (26)

Первое выступление в Вене состоялось лишь спустя пять месяцев: 4 апреля 1831 года. Затем второе – 11 июня. Оба раза Шопен исполнял свой Концерт ми минор.

Шопен. «Альбом – Дневник» (Вена, апрель 1831):

«Газеты и афиши уже оповестили о моём концерте, который должен состояться через два дня, а меня это так мало трогает – словно он никогда не состоится. Не слушаю лестных отзывов, которые мне кажутся всё более глупыми – мне хочется смерти(...)

Всё, что до сих пор видел за границей, кажется мне давно известным, невыносимым и лишь заставляет тосковать по дому, по тем блаженным часам, которых я не умел ценить. То, что прежде казалось мне великим, сегодня – обыденным, а то, что раньше – обыденным, сегодня – невероятным, удивительным, слишком великим, слишком высоким.

Здесь люди мне чужды, они хороши, но хороши по привычке, и они всё делают слишком правильно – плоско – посредственно, что меня убивает. – Не хочу даже капли посредственности». (27)

Из рецензии венского музыкального критика Ф. Кандлера на выступления Шопена («Allgemeine Musikalische Zeitung», 21 сентября 1831):

«В Вене выступил также г-н Шопен, который уже во время своего прошлогоднего пребывания показал себя первоклассным пианистом. Его исполнение своего нового Концерта ми минор, написанного в серьёзном стиле, не даёт никакого повода, чтобы изменить то, что мы уже раньше о нём писали. Кто столь благородно воспринимает и трактует подлинное искусство, тот заслуживает и подлинного уважения». (28)

Всё же и в этот приезд Вене удаётся удивить молодого музыканта уважением к его творчеству. Шопен повторяет в письме слова венского певца и педагога Джузеппе Чичимары, сказавшего ему, «что в Вене нет никого, кто бы так аккомпанировал», как он. (29)

А посетив Венскую Императорскую библиотеку, он неожиданно обнаруживает там рукопись своих Вариаций на тему Моцарта, которую туда успел отдать издатель Т. Хаслингер:

«...представьте себе моё удивление, когда среди новых рукописей вижу книгу в футляре с надписью: Шопен. Что-то довольно толстое и в красивом переплёте. Я подумал, что никогда не слышал о другом Шопене. Был какой-то Шампен – вот я и подумал, что это, вероятно, перепутали его фамилию или что-нибудь в этом роде. Вынимаю, смотрю – моя рука: это Хаслингер отдал в Библиотеку рукопись моих Вариаций. Думаю себе: «Д(ураки), нашли, что хранить». (30)

О концертах вторичного приезда Шопена в австрийскую столицу позже (уже в Париже) вспоминал биограф Бетховена А. Шиндлер:

«Это то, что я испытал, слушая снова Шопена, с которым уже познакомился в Вене 10 лет назад. «Шопен – принц всех пианистов», воплощение чистой поэзии за фортепиано(...)

Первое свойство этого большого мастера фортепиано заключается в абсолютной истине выражения всех чувств, которые его самого пронизывают: вещь абсолютно неподра-

жаемая, и которая привела бы к карикатуре, если бы её захотели имитировать. Его игра, лишённая всякой характерной массивности, не предназначена для толпы, которая всегда хочет быть ослеплённой, так как сама слепа». (31)

В этих словах А. Шиндлера уже ощущается свет славы, завоёванной композитором в Париже – городе тьмы пианистов с Листом во главе, где Шопен своим искусством преподал урок «абсолютной истины выражения всех чувств».

ПОКОРЕНИЕ ПАРИЖА

Осенью 1831 года Шопен приезжает в музыкальное сердце Европы - Париж.

Из первых «парижских» писем Шопена ноября-декабря 1831 года:

(18 ноября)

«Я добрался сюда довольно благополучно (но дорого) – и доволен тем, что нашёл; у меня здесь первые в мире музыканты и первая в мире опера. Я знаком с Россини, Керубини, Паэром и т. д. и т. д. и, может быть, останусь здесь дольше, чем думал. И не потому, чтобы мне тут было особенно хорошо, а потому, что постепенно мне может стать хорошо».

(12 декабря)

«Париж – это всё, что хочешь: можешь веселиться, скучать, смеяться, плакать, делать всё, что тебе угодно, и никто на тебя не взглянет, потому что здесь тысячи делающих то же, что ты, – и каждый по-своему. Я не знаю, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, – не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и виртуозов, чем тут».

(14 декабря)

«Такое множество, скопление интересных людей во всех областях музыкального искусства – поражает». (32)

Шопену ясно, что стезя, на которой он, пожалуй, смог бы быстрее всего завоевать себе здесь имя, а соответственно, и средства к существованию – исполнительство.

Шопен. Париж, 14 декабря 1831:

«...я вынужден думать о том, чтобы проложить себе дорогу в мире в качестве пианиста, откладывая лишь на некоторое время высшие артистические перспективы». (33)

Для виртуозов, наводнивших к этому времени Париж, фортепиано играло скорее роль средства в сражении за успех у публики. В вихре интереса и использования этого вида искусства находились не только непосредственно исполнители, но и именитые профессора, готовившие пополнение их рядов и упорно развивавшие технику фортепианной игры.

Можно сказать, что появление Шопена опрокинуло ценность всех существовавших методов подготовки пианистов: они не давали ключа к разгадке исполнения его музыки, а она покоряла всех и сразу.

Но с устройством концертов в Париже не просто. В этом молодому композитору помогает тот, кто среди всех пианистов Парижа единственный восхищает его своим «чарующим touché», «неслыханной плавностью» и мастерством. Это Фридрих Калькбреннер – композитор, известнейший глава фортепианной школы и, по словам Шопена, «гигант» и «первый пианист Европы».

Шопен. Париж, 12 декабря 1831:

«...мы видимся ежедневно, – или он у меня, или я у него, – а узнав меня поближе, он сделал мне предложение поучиться у него три года, а уж он сделает из меня нечто весьма, весьма. Я сказал ему, что знаю, сколь много мне не хватает, но что я не могу ему подражать, а три года – это слишком. Между тем он убедил меня, что я могу играть прекрасно, когда найдёт вдохновение, и плохо, когда его нет, – чего с ним никогда не случается. (...) Что я не смогу, даже если бы захотел, создать новой школы, не зная старой, – словом, что я ещё не являюсь совершенной машиной и тем самым стесняю бег своих мыслей. Что в моих сочинениях есть своеобразие и было бы жаль, если бы я не стал тем, чем обещаю, и т. д., и т. д.» (34)

Из воспоминаний Ф. А. Перу, ученика Ф. Калькбреннера и Шопена (1913?):

«(Калькбреннер) был, конечно, большой пианист, но как исполнитель – неслыханно монотонный: он мог играть произведение и в сотый раз тем же самым образом, что и первый.

Отличие Шопена от него было разительным и основывалось на том, что Шопен никогда не исполнял произведений одинаково, придавая им каждый раз иную выразительность и окраску; и, кроме того, каждый раз благодаря новому воодушевлению творил что-то идеально прекрасное: или нечто могучее, насквозь эмоциональное или полное скорби. Он мог играть 20 раз подряд одно и то же сочинение, а слушалось оно, как и всегда – с неисчезающим восхищением». (35)

Шопен. Париж, 14 декабря 1831:

«У меня достаточно здравого смысла, чтобы не стать копией Калькбреннера: он не сможет заглушить слишком смелые, быть может, но благородные желания и мысли: создать себе новый мир». (36)

И всё меняется, как только Шопен даёт себя услышать на первом концерте в Париже. И мнение Калькбреннера также. Необходимость в уроках отпадает сама собой! Слишком большому количеству людей мгновенно понятно, что Шопен несёт с собой что-то неслыханное: действительно «новый мир»!

К этому времени в Германии Р. Шуманом уже произнесена сакраментальная фраза: «Шапки долой, господа, перед вами гений!». Хотя у него на руках только ноты Вариаций на тему Моцарта, изданных в Вене Т. Хаслингером.

Р. Шуман. Из статьи «Сочинение II» («Allgemeine musikalische Zeitung», 7 декабря 1831):

«Да, наконец-то что-то толковое – Шопен – я этого имени никогда не слыхал – кто бы это мог быть – во всяком случае, гений». (37)

Итак, первый выход Шопена на эстраду Парижа состоялся спустя пять месяцев после приезда – 26 февраля 1832 года. По словам соотечественника, «всех здешних пианистов он сразил насмерть, весь Париж остолбенел». (38)

Из рецензии музыкального критика Ф. Фетиса на первое выступление Шопена в столице Франции («Revue Musikale», 3 марта 1832):

«Ну, вот - явился молодой человек, который следуя своим собственным ощущениям, не подчиняясь ни одному образцу, нашёл если не способ полного обновления фортепи-

анной музыки, то, по крайней мере, частицу того, что давно ищут в искусстве. А именно: богатство оригинальных идей, что нельзя перенять у кого-то другого. Это отнюдь не значит, что г. Шопен организован так же мощно, как например Бетховен. Или что он представляет в музыке столь же мощные концепции, как этот гений. Сравнивая сочинения г. Шопена с фортепианной музыкой в целом, а не с тем, что написано Бетховеном для фортепиано, я утверждаю, что в них содержатся приметы подлинного движения вперёд; что со временем скажется огромным влиянием на эту область музыки.

Г. Шопен 26 числа прошлого месяца в салонах господ Плейеля и Си представил нам свой Концерт, который и удивил своих слушателей и доставил им удовольствие: как новизной мелодических идей, так и виртуозностью, модуляциями и общей цельностью сочинения. Здесь поёт душа, здесь фантазия в пассажах и оригинальность во всём. Некоторый излишек роскоши – в модуляциях, в беспорядочности соединения фраз. В том смысле, что иногда кажется, что слышишь скорее импровизацию, чем музыку, записанную в нотах; дефекты, о которых я говорю, мешают качеству. Но эти дефекты соответствуют возрасту артиста; они исчезнут, когда придёт опыт. Если этот ряд творений господина Шопена является дебютом, не может быть сомнения, что он добьётся блестящей и заслуженной репутации.

Как исполнитель этот молодой человек также заслуживает похвалы. Его игра элегантна, легка, грациозна, обладает блеском и чёткостью. Он извлекает немного звука из своего инструмента и походит в этом отношении на большую часть немецких пианистов. Но те занятия под руководством Калькбреннера, которые он предпринял для усовершенствования своего искусства, будет достаточно, чтобы придать ему важное качество, от которого зависит энергия в исполнении и без которого невозможно изменить звучание инструмента. (39)

Из книги Ф. Листа о первых парижских концертах Шопена (1852):

«По прибытии в Париж он дал два концерта и тотчас вызвал живое восхищение в элегантном обществе и среди молодых артистов. Нам вспоминается его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом этого таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства, открыл собою новую фазу в развитии поэтического чувства». (40)

Из письма соотечественника Шопена А. Орловского (Париж, 29 ноября 1832):

«Шопен здоров и крепок; он кружит головы всем женщинам, а в мужчинах возбуждает ревность. Я ему это сразу предсказал. Он теперь в моде и вскоре вы увидите перчатки «а ля Шопен». (41)

Шопен. Париж, январь 1833:

«...меня со всех сторон рвут на части. Я вошёл в высшее общество, вращаюсь среди послов, князей, министров; и даже не знаю, каким чудом это случилось, потому что сам я туда не лез (...)

Среди артистов я пользуюсь и дружбой, и уважением; я не стал бы писать этого раньше, чем спустя, по крайней мере, год после моего приезда сюда. Доказательством уважения является то, что люди с большим именем посвящают мне свои сочинения прежде, чем я им; (...)

Ученики Консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты берут у меня уроки, ставят моё имя рядом с именем Филда – словом, если бы я был ещё глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры; а между тем я вижу, как много мне ещё не достаёт, и вижу это особенно ясно, потому что общаюсь с первоклассными артистами и знаю, чего недостаёт каждому из них.(...)

Мне надо дать сегодня пять уроков; ты, наверное, подумаешь, что я составлю себе состояние. Кабриолет и белые перчатки, которых здесь требует хороший тон, стоят дороже». (42)

Из письма друга Шопена Я. Матушиньского (Париж, 1834):

«Шопен – первый художник фортепиано; он даёт много уроков, и всё по двадцать франков. Он много сочинил, и его произведения пользуются большой популярностью». (43)

Как видим, вместе со славой композитора-исполнителя Шопен добивается славы, о которой он никогда и не помышлял – известнейшего в Париже профессора музыки.

Из анонимной заметки на выступление Шопена парижского музыкального журнала (1834 ?):

«Шопен идёт своей собственной новой дорогой и с первой же минуты своего выступления, благодаря своей игре на фортепиано и своим композициям, написанным для этого инструмента, достиг столь высокого уровня, что стал для общества необычным феноменом... (...)

Только небольшое число истинных знатоков, руководствуясь собственным разумом – скорее инстинктивно, чем сознательно, рядом ли находясь с ним или вдали от него - идут в направлении его устремлений и его творчества, дивясь ему, учась у него, стараясь следовать ему. И по этой причине Шопен не нашёл критика, хотя его сочинения звучат повсюду. Они вызывают либо двусмысленные усмешки, оставаясь непонятыми, либо изумление и хвалу до небес. Никто до сих пор не постарался определить, в чём кроется суть их характера и их достоинство, чем отличаются они от множества других и почему занимают такое высокое положение». (44)

Из заметки русского критика В. П. Боткина «Концерт г. Герке в пользу бедных» о первом публичном исполнении сочинений Шопена в российской столице («Сын отечества и северный архив», 1834, № 16):

«Мы обязаны г-ну Герке знакомством с новым композитором; правда, что творения Шопеня (Chopin) уже года три или четыре лежат в здешних музыкальных магазинах; но до сих пор, кажется, ещё никто не пытался преодолеть необычайные трудности, которыми наполнены эти творения. Если Шопен решится когда-нибудь писать человеколюбивее, если он будет хотя бы несколько щадить физические способности фортепианиста, то он, конечно, займёт почётное место в числе известнейших композиторов. Творения его отличаются большим изяществом, певучестью, оригинальностью в идеях и пассажах; аккомпанементы его иногда слишком сложны, но между тем в них заметна рука мастера своего дела». (45)

Из книги Ф. Листа о Шопене (1852):

«...пальмовые ветви, прекраснейшие из всех, какие мог бы получить артист ещё при жизни, были вручены Шопену содружеством равных по славе. Он вызывал энтузиазм и вос-

хищение в кругу ещё более узком, чем та музыкальная аристократия, салоны которой он посещал. Этот круг состоял из знаменитых лиц, склонявшихся перед ним, как короли из разных стран, собравшиеся на тезоименитство одного из них, в надежде приобщиться к тайнам его могущества...» (46)

ОТСТУПЛЕНИЕ НА ТЕМУ: ШОПЕН И ЛИСТ

Неожиданное появление и головокружительный успех молодого польского музыканта поставили под сомнение безусловное до той поры первенство Листа. И как композитора и как исполнителя. По воспоминаниям немецкого пианиста Фердинанда Хиллера, дружившего в ту пору с тем и другим, поразительным в Шопене было сочетание внешней скромности, деликатности, нервности – с масштабностью и богатством образов его музыки. Его удивляло также то, что Лист не мог «с листа» сыграть Этюды Шопена:

«И Лист вдруг исчезает с артистической арены... Что было причиной? Мне кажется, что восход шопеновского солнца столь ощутимо задел его, что он должен был искать успокоения в тиши и сумраке». (47)

В ряде концертов 1833 года, как и в течение нескольких последующих лет, Шопен часто выступает в ансамбле с венгерским виртуозом. Ему посвящает первую тетрадь своих Этюдов. Лист же начинает на эстраде исполнять произведения Шопена, популяризируя их и таким образом становясь известнейшим интерпретатором его творчества.

Шопен. Париж, 20 июня 1833:

«Я пишу, не зная, что марает моё перо, потому что в это время Лист играет мои Этюды и отвлекает меня от моих благих намерений. Я хотел бы похитить у него манеру исполнения собственных Этюдов». (48)

Следует отметить, что это единственное восхищённое высказывание Шопена о Листе как исполнителе его сочинений.

С момента появления на парижской эстраде молодого польского композитора в рецензиях и откликах музыкальных критиков фигура Листа начала даваться в связке с Шопеном как равновеликим талантом, но ничуть не теряющим при этом своей самобытности и неподражаемости.

Из статьи Г. Берлиоза, в которой, сопоставляя Листа и Шопена, он в самом конце сравнил польского музыканта с фантастическим героем новеллы Ш. Нодье («Renovateur», 15 декабря 1833):

«Шопен – талант совершенно другой природы. Полностью оценить это, думаю, можно только слыша его близко: скорее в салоне, чем в театре и отстранившись от всех привычных представлений. Невозможно определить ни его, ни его музыку. Шопен как исполнитель и композитор – артист исключительный. По моему мнению, у него нет ни с одним другим музыкантом пункта сходства. Эти мелодии, пропитанные польским характером, какой-то наивной дикостью очаровывают и пленяют самой своей странностью; в его Этюдах находим гармонию удивительной глубины; они представляют что-то вроде хроматического узора, проступающего во многих композициях, но этот эффект невозможно описать: настолько он причудлив и пикантен.

К несчастью, почти только один Шопен может играть свою музыку и придать ей ту оригинальную манеру, ту прихотливость, которая главным образом и притягивает к себе.

Его исполнение декорировано тысячью оттенков движения и эту тайну никто, кроме него, не может постичь.

В этих Мазурках есть невероятные вещи. К тому же он нашёл интереснейшую манеру исполнения, при которой максимальная степень мягкости сочетается с высшей степенью piano; и молоточки затрагивают струны так, что манит приблизиться к инструменту, внимательно прислушаться: как если бы это был концерт сильфов или домовых. Среди пианистов Шопен – Трильби». (49)

Из анонимной заметки в «Neue Leipziger Zeitschrift fur Musik» о парижских выступлениях Шопена в мае 1834 года:

«... вероятно, вы будете рады намерению говорить о Шопене и Листе. Сначала Шопен.

Он сыграл свои Ноктюрны и несколько Этюдов. Он очень естественен, исполняя непреодолимо сложные произведения, один вид которых представляет массу фигур и аккордов высшей трудности. Можно также восторгаться редчайшим мастерством Шопена: он всё исполняет таким образом, что вызывает бесконечное восхищение. Его игра прекрасна в любом отношении. Всё в ней – звучание, мощь, бесконечная грация, страсть, глубина чувства, чёткость и лёгкость исполнения – не оставляют желать лучшего; но самое главное – оригинальность интерпретации собственных композиций, которые сами по себе оригинальны во многих отношениях. Все они несут печать той юношеской меланхолии, которую испытывает любая хорошо воспитанная душа в период своего развития. Но Шопен сочиняет, когда другие предаются любовному томлению в горах у ручьёв. Когда другие в отчаянии вздыхают, он нас очаровывает. Он с полным правом имеет титул любимейшего пианиста. Антитеза Шопену – Лист, о котором я напишу вам очень скоро в ближайшей статье». (50)

Из рецензии парижского музыкального критика Э. Легувэ на выступление Шопена в Руане («Gazette Musicale», 1838):

«Давай, Шопен, давай же! Пусть этот триумф подбодрит тебя, не будь, как прежде, эгоистом, одаривай своим талантом всех; покажи же, кем ты есть, разреши спор между артистами. И когда раздастся вопрос, кто первый пианист Европы – Лист или Тальберг, позволь всем, как и тем, кто тебя слышал, крикнуть: «Это – Шопен!» (51)

Р. Шуман. Из статьи «Композиции для фортепиано» («Neue Zeitschrift fur Musik», 15 октября 1839):

«...суждения о композиторском таланте Листа настолько расходятся, что рассмотреть его важнейшие проявления на разных стадиях развития будет здесь вполне уместно.(...)

Явление Шопена как будто впервые заставило его образумиться. Ведь у Шопена есть форма; сквозь причудливые образы его музыки всегда проходит алая нить мелодии». (52)

Из воспоминаний А. Шиндлера (1841?):

«Удобно описывать понятную манеру, которую демонстрирует тиран фортепиано – Лист, исполняя произведения Бетховена или свою «Мазепу» или свой «Хроматический галоп». Что касается игры Шопена, то чтобы понять его индивидуальность, необходимо подвергнуться испытанию, услышав его самого. Он не навязывает её ни силой своего прикосновения, ни блеском огня, то есть тем, чем другие вымогают у толпы аплодисменты; к несчас-

тью, физическое состояние Шопена не позволяет ему какое-либо существенное усилие, дух и тело живут в нём в постоянном разногласии и антиномичной напряжённости». (53)

Из статьи Г. Гейне в «Allgemeine Zeitung» (Париж, 20 апреля 1841):

«Пусть от меня не ждут слишком радостной хвалебной песни в честь человека, вокруг которого сейчас в бешеном ликующем восторге толпится здешний свет, – в особенности же истерические дамы, – и который, в самом деле, является одним из замечательных представителей музыкального движения. Я говорю о Франце Листе; это гениальный пианист.(...) Перед ним исчезают все, за исключением одного – Шопена, этого Рафаэля фортепиано. Действительно, за исключением этого единственного, все прочие пианисты, которых мы слышали в этом году в бесчисленных концертах, – только пианисты». (54)

О. де Бальзак. Письмо к Э. Ганской (28 мая 1843):

«Вы оцените Листа, только когда он даст Вам услышать Шопена. Венгр – демон; поляк – ангел». (55)

Из воспоминаний ученицы Шопена Э. Божецкой-Гофман (1847-48?)

«Там был Шопен вместе с Листом, с которым он дружил, хотя я много могла бы рассказать об искренности этой дружбы. Характерно, например, что когда они где-нибудь были вместе, то никогда не случалось так, чтобы оба играли; и если играл Лист, то Шопен не играл, а если играл Шопен, то не было такой силы, которая бы склонила Листа сесть за фортепиано. Оба избегали сравнения, хотя взаимно дополняли друг друга, но Лист затмевал Шопена бравурностью и силой, а Шопен Листа – неслыханной поэзией». (56)

Из воспоминаний парижской приятельницы Шопена С. Лео (1851):

«Лист, Тальберг и Халле сегодня самые достойные приемники Шопена. Мне довелось много раз слышать, как Шопен играл свои сочинения; к тому же я слышала в разное время и этих трёх пианистов: от их дебюта – до нынешнего дня, а потому могу с уверенностью утверждать, что Шопен осуществил решающее влияние на вкус и стиль этих наиболее почтенных артистов». (57)

Дружеское соперничество Шопена и Листа продолжалось и на стезе преподавания фортепианного искусства.

Из письма Й. Фильча, старшего брата любимого ученика Шопена Кароля Фильча (Париж, 19 августа 1842):

«...хотя он (Лист) и великий исполнитель, но как преподаватель он не может сравниться с Шопеном. Я не хочу сказать, что Лист не является превосходным преподавателем: он – наилучший из возможных, пока вам не посчастливилось узнать Шопена, который во всём, что касается метода, далеко опередил всех остальных». (58)

По воспоминаниям русского писателя и пианиста, ученика обоих прославленных виртуозов В. фон Ленца, Лист говорил (приблизительно в 1842 году), что получить уроки у него самого – «легко, но у Шопена – трудно, очень трудно» и что «очень многие предпринимали путешествие в Париж и даже не могли увидеть Шопена!» (59)

В СИЯНИИ СЛАВЫ

В начале апреля 1835 года в Париже состоялся благотворительный концерт в пользу польских беженцев, на котором выступал Шопен. Его исполнению собственного Концерта для фортепиано с оркестром сопутствовал полу-успех. «Gasette Musicale» не обошла молчанием этот случай неудачи и, возможно, он утвердил композитора в его серьёзном намерении расстаться с практикой концертирующего музыканта. (60)

Из анонимной заметки («Le Pianiste», 5 июля, 1835):

«В среде пианистов, несомненно, случаются исключения: мы как раз имеем в виду Шопена, который предпочитает мысль ловким штукам, у которого и сочинения и исполнительский стиль отличаются правильностью рисунка, у кого нет ничего пошлого, ничего однообразного, ничего слишком предустановленного. Это оригинальность без претензий, смелость без промахов, блеск без мишуры, энергия без ударов кулаком и всегда захватывающе глубокая выразительность, ясная, осмысленная. Господин Шопен добился на фортепиано пения – того, что, в сущности, является редчайшим достоинством. Он сумел сделать звуки инструмента настолько мягкими, что они в некоторой степени лишились своей сухости и отрывистости. Если позволительно будет использовать несколько тривиальную, но верную метафору, которой я бы хотел охарактеризовать свойственное ему звучание, то я бы сказал, что он один из наших самых одухотворённых артистов и ноты, которые он извлекает – спелы, а у большинства его коллег – зелены. К тому же область, в которой выявляется несомненное превосходство господина Шопена, это выражение нежных чувств; чувств, которым он умеет придать очарование, бесхитростность, деликатность и бесподобную свежесть образов». (61)

В августе 1835 года Шопен выезжает из Парижа в Карлсбад для встречи с родными. После этого он гостит в Тетчине – в замке своих чешских друзей Тун-Хохенштейнов, а затем встречается в Лейпциге с Шуманом и Кларой Вик.

Из дневника ученицы Шопена – А. Тун-Хохенштейн (26 сентября 1835):

«...мы без конца заслушивались его игрой. Невозможно исполнять эти пальцеломные композиции с большей лёгкостью, с большим чувством и с более мощным forte, чем это делает он. Подлинное наслаждение внимать его импровизациям. Он предлагает задавать ему всевозможные темы, а затем играет, случается и полчаса, с такой лёгкостью, как будто для этого не требуется никакого искусства. Каким же прославленным суждено стать имени Шопена, если уже теперь все художники ставят его столь высоко. К тому же Шопен несказанно милый, скромный и весёлый человек. Он вызывал у нас громкий смех своим поразительным талантом имитатора, – когда он изображал англичанина, говорящего на ломаном французском языке». (62)

Из дневника К. Вик о встрече с Шопеном (27 сентября 1835):

«Он тоже сыграл один из своих Ноктюрнов, с pianissimo наивысшей деликатности, но слишком произвольно. (Добавление, сделанное рукой отца – Ф. Вика: «Со свободой, не соответствующей большому искусству».) Он очень субтильный и болезненный. Он исполняет forte собранным движением всего корпуса. На всём его облике – печать французской учтивости». (63)

Из Дневника композитора и исполнителя-виртуоза И. Мошелеса (1835):

«Я решительный почитатель оригинальности Шопена, – он дал пианистам произведения в новейшем направлении и наиболее привлекательные. Меня лично коробит искусственность его модуляций, порою причудливых; мои пальцы спотыкаются в таких местах, и я не могу совладать с ними. Я упражняю их со всей настойчивостью, но почти тщетно, и эти модуляции всё равно преодолеваю с трудом». (64)

Летом 1836 года – Шопен в Мариенбаде. Затем он вместе с семейством Водзинских переезжает в Дрезден. Возвращаясь в Париж, композитор во второй раз встречается в Лейпциге с Шуманом.

Из дневника Р. Шумана (1836):

«Незабываем вид играющего Шопена. Он похож на мечтающего поэта, а слушателям кажется, что они видят его грёзы». (65)

Из дневника знакомой Шопена и Шумана – Г. Войгт (Лейпциг, 13 сентября, 1836):

«Вчера здесь был Шопен и целых полчаса на моём рояле играл свою фантазию и новые этюды. Интересный человек, ещё более интересная игра; всё это меня удивительным образом захватило. Крайняя возбуждённость его фантастического стиля и манеры передаются внимательному слушателю; я буквально затаила дыхание. Поразительна та лёгкость, с какой эти бархатные пальцы скользят по клавишам, хотелось бы сказать, убегают. Он меня восхитил – не буду этого отрицать – восхитил так, как это со мной до сих пор ещё никогда не бывало. Но что меня особенно порадовало, это та детскость и естественность, которые он проявлял как в обращении, так и в игре». (66)

Р. Шуман. Из «Критического обозрения»(«Neue Zeitschrift fur Musik», 22 апреля 1836):

«...мы ещё в долгу у Шопена; ведь мы в наших выпусках его ещё совсем не обрисовали, и свет может очень превратно истолковать нашу благоговейную немоту. В самом деле, если мы его до сих пор не прославили словами (лучшие почести уже воздали ему тысячи сердец), то основание к тому я усматриваю, с одной стороны, в робости, охватывающей каждого перед явлением, о котором чаще и охотнее всего размышляешь наедине с собой, в частности сомневаясь, возможно ли выразить словами всё его величие и всесторонне охватить его во всей глубине и возвышенности». (67)

Из письма парижского приятеля Шопена, пианиста Ч. Халле (2 декабря 1836):

«...слышал Шопена. Это выше всех слов. Здравомыслие, которое у меня оставалось, покинуло меня. Я мог бы броситься в Сену. Всё, что я слышал потом, мне кажется столь незначительно, что я предпочёл бы ничего из этого не слышать. Шопен! Это не человек, это ангел, бог – я не знаю, что ещё? Сочинения Шопена, сыгранные Шопеном! Что за непередаваемая радость! Я опишу вам его игру в другой раз. В сравнении с Шопеном, Калькбреннер – дитя! Я говорю это с полнейшим убеждением. Когда Шопен играл, я не мог думать ни о чём, кроме как об эльфах и волшебных танцах – столь удивительно впечатление, которое вызывают эти композиции. Невозможно, чтобы человек сотворил эту музыку. Она столь чиста, столь прозрачна и идеальна, что, кажется, спустилась с неба. Когда вспоминаю об этом, меня охватывает почти что дрожь». (68)

Г. Гейне. Окрестности Парижа, май 1837:

«Шопен – любимец тех избранных, которые в музыке ищут высочайших умственных наслаждений. Слава его – аристократического характера, она благоухает от похвал хорошего общества, она аристократична, как и его личность ...

...Шопена следует признать гением в полном значении слова; он не только виртуоз, он также и поэт, он может сделать для нас зримой ту поэзию, что живёт в его душе, он композитор, и ничто не сравнится с тем наслаждением, которое он даёт нам, садясь за фортепиано и импровизируя. Тогда он ни поляк, ни француз, ни немец, в нём сказывается происхождение гораздо более высокое, тогда замечаешь, что он родом из страны Моцарта, Рафаэля, Гёте, его истинная родина – волшебное царство поэзии». (69)

Из статьи Шумана «Отчёт Жанкири» о встречах с Шопеном («Neue Zeitschrift fur Musik», 19 мая 1837):

«Я рассказывал ей, что даже просто видеть, как он сидит за роялем, наблюдать этого ясновидца, погружённого в свою мечту, что уже это одно – незабываемое впечатление; я рассказывал о том, что слушая его игру, чувствуешь себя им же созданной грёзой, и что он имеет несчастную привычку после каждой сыгранной им вещи проводить одним пальцем глиссандо по клавиатуре – как бы хочет насильственно оторваться от своей мечты; говорил, что ему следовало бы беречь свою хрупкую жизнь». (70)

Из письма друга и соотечественника Шопена С. Козьмяна (Лондон, 21 июля 1837):

«...Шопен инкогнито находится здесь уже две недели; никого не знает, никого не хочет видеть...» (71)

Но на вечере у фабриканта роялей Д. Бродвуда инкогнито Шопена было раскрыто сразу, как только он дотронулся до клавиш: ведь так мог играть один Шопен! (72)

Из рецензии парижского музыкального критика Э. Легувэ на концерт Шопена, состоявшийся в Руане 12 марта 1838 года («Revue et Gazette Musicale de Paris», 25 марта 1838):

«Для мира музыки – это значительное событие. Шопен, который уже несколько лет не даёт услышать себя публично; Шопен, который свой великолепный талант проявляет только перед пятью-шестью слушателями; Шопен, который подобно таинственному острову, что доступен лишь нескольким путешественникам, рассказывающим о нём такие чудеса, что им не хочешь верить; Шопен, которого невозможно забыть, услышав хотя бы раз – Шопен выступил перед пятью сотнями особ с большим концертом на бенефисе своего товарища-поляка. Только желание сделать доброе дело и воспоминания об отчизне позволили ему преодолеть отвращение к публичным выступлениям. Конечно, успех был огромным! Все эти захватывающие мелодии, все эти невероятные исполнительские тонкости, меланхоличная и полная чувства одухотворённость, вся поэзия исполнения и композиции сразу же захватили сердце и воображение, возбуждая и опьяняя в равной степени все пятьсот слушателей, как и тех восемь или десять избранных, которым удаётся слушать его часами. Казалось, что каждую минуту по залу пробегал электрический разряд; был слышен шорох восторга и восхищения, который и есть одобрение души». (73)

Из письма И. Мошелеса (Париж, октябрь 1839):

«Я виделся, наконец, с Шопеном, который только что вернулся из деревни. С трудом я мог дождаться этой желанной минуты. Его внешний вид полностью соответствует его музыке, – настолько он нежен и мечтателен. Он играл после моих усиленных просьб, и я лишь теперь понимаю его музыку и тот энтузиазм, который он вызывает у женщин. Его игра ad libitum, у других исполнителей его музыки часто превращающаяся в хаотическое отсутствие ритма, у него звучит чарующей оригинальностью. Дилетантски жёсткие модуляции, постоянно меня удивляющие, когда я играю его сочинения, не коробят, когда их играет он, ибо нежные его пальцы скользят, как лёгкая поступь эльфов: piano его столь воздушно, что вовсе не нуждается в мощном forte для достижения должных контрастов. И это приводит к тому, что вовсе не жаждешь тех оркестровых эффектов, каких требует от пианистов немецкая школа; человек словно кажется увлечённым певцом, который, вовсе не заботясь об аккомпанементе, даёт уносить себя движению чувств. Словом, это уникальное явление среди пианистов». (74)

О. де Бальзак. Роман «Урсула Мируэ» (1841):

«Во всяком музыкальном произведении помимо замысла композитора живёт ещё душа исполнителя, которому музыка даёт неповторимую возможность сообщать смысл и поэзию самым незначительным фразам. Паганини некогда доказал это своей игрой на скрипке, а сегодня Шопен делает то же самое, играя на таком неблагодарном инструменте, как фортепиано. Это гениальный человек – не столько музыкант, сколько звучащая душа, способная выразить себя во всякой музыке, даже в простейших аккордах». (75)

Из письма Э. Делакруа (Ноан, 22 июня 1842):

«Я подолгу беседую с Шопеном, который мне очень нравится: это редкостный, выдающийся человек; среди всех, кого я знаю, он самый истинный художник. Он из тех немногих, кто достоин восхищения и почитания». (76)

Г. Гейне. Из статьи в «Allgemeine Zeitung» (Париж, 26 марта 1843):

«Есть только один пианист, которому я отдал бы предпочтение: это Шопен; он, однако, в большей мере является композитором, чем виртуозом. Слушая Шопена, я совсем забываю о мастерстве его игры и погружаюсь в сладостные бездны его музыки, томительную прелесть его произведений, таких же глубоких, как и нежных.

Шопен – великий, гениальный композитор, которого, в сущности, надо было бы называть только в обществе Моцарта, или Бетховена...» (77)

Из воспоминаний Листа (Веймар, 1869?):

«Мой энтузиазм и моё восхищение этим удивительно поэтичным талантом увеличивались при каждой встрече до такой степени, что я стал на него смотреть почти как на «бога среди музыкантов». (78)

ПОСЛЕДНИЕ ПАРИЖСКИЕ КОНЦЕРТЫ

После судьбоносной встречи Шопена с Жорж Санд его жизнь меняется. Французская писательница упорядочивает её. Теперь летние месяцы он проводит в её родовом имении

– Ноане, где занимается композицией. Зимой - он в Париже, где даёт нескончаемые уроки и играет почти исключительно в узком кругу друзей и учеников. Деятельность концертирующего композитора-исполнителя теперь отходит на второй план. Три его самых «громких» и последних концерта в Париже состоялись в 1841, 1842 и 1848 гг.

Из дневника ученицы Шопена Ф. Мюллер, записавшей его слова (Париж, ноябрь-декабрь 1839):

«Вот уж год, как я не занимался и четверти часа кряду, у меня нет сил, нет энергии, я всё жду капельку здоровья, чтобы к этому вернуться». (79)

Из письма М. д'Агу – Листу (Париж, 29 января 1840)

«Шопен больше не играет нигде. Музыка перестала быть для него искусством. Она стала чувством». (80)

Из воспоминаний русского пианиста и писателя В. фон Ленца, ученика Шопена и Листа (1842?):

«Прошло то время, когда Шопен давал концерты. В ту пору он завоевал себе место рядом с Листом. Это немало! Теперь он играл только раз в году, полу публично, в избранном кругу учеников и поклонников, принадлежавших к цвету высшего общества, как он сам мне рассказывал.

— Упражняетесь ли вы, когда приближается день концерта? – спросил я его.

— Для меня это ужасное время; я не люблю публичности, но при моём положении она неизбежна. Я закрываюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка, я не разучиваю своих композиций». (81)

26 апреля 1841 года в парижском зале Плейеля состоялся концерт, на котором Шопен исполнял Балладу № 2, Скерцо № 3, Мазурки (соч. 41) и Полонезы (соч. 40). Кроме того, в концерте принимала участие певица Л. Дамоно-Цинти и скрипач Г. Эрнст. Среди слушателей находился юный Антон Рубинштейн.

Ж. Санд была свидетельницей «ужасного времени», которое предшествовало этому выступлению композитора.

Из письма Ж. Санд – П. Виардо (Париж, 18 апреля 1841), где она называет Шопена домашним прозвищем «Шип-Шип». Оно имитировало и его фамилию и то, что он постоянно покашливал:

«Друзья так надоели ему, что он, в конце концов, дал себя убедить. Однако он всё ещё питал надежду, что это будет так трудно, что он сможет отказаться. Но всё свершилось быстрее, чем он думал. Только он произнёс роковое «да», как всё оказалось сделанным словно чудом, и даже три четверти билетов было разобрано ещё до того, как было объявлено о концерте, – тогда он будто очнулся от грёз, и нет ничего более смешного, чем вид педантичного и нерешительного Шип-Шипа, вынужденного не менять более своего решения.

Он надеялся, что вы вернётесь и споёте для него. Когда же я получила ваше письмо, и он потерял и эту надежду, он хотел отменить концерт. Но этого уже нельзя было сделать, – дело зашло слишком далеко. Тогда он бросился в объятья, нет, я хочу сказать – к ногам

г-жи Даморо. Г-н Эрнст попиликает для него на своей замечательной скрипке, – вот как обстоят дела. Этот шопеновский кошмар будет иметь место в залах Плейеля 26-го. Он не желает афиш, он не желает программ, он не желает многочисленной аудитории. Он не желает, чтобы об этом говорили. Он боится стольких вещей, что я предложила ему играть без свечей, без публики и на немом фортепиано». (82)

Из письма писателя и приятеля Шопена А. де Кюстина (Париж, 27 апреля, 1841):

«Трудно найти таких друзей, как Вы! Стремишься им оказать услугу, а их успех совершается сам собой. О них посылаешь статью в газету, а тебе отвечают: «И только-то? Об этом можно сказать куда больше». Говоришь всем знакомым: идите на концерт Шопена, а каждый отвечает: у нас вот уж неделя как есть билеты, и мы тщетно просим их для друзей; их больше нет!..

Польша несчастна лишь в целом, но каждый сын её наделён своей особой звездой, которая его утешает при общественных бедствиях.

Я уезжаю надолго и отправляюсь в далёкие края, и я бы не утешился от этой новой разлуки, если бы у меня не было подчас надежды услышать Вас так, как в этот вечер. Вы привлекли обаянием своей изысканности всех подлинных любителей Парижа: аудитория была превосходно подобрана; но я, когда слушаю Вас, чувствую себя всегда наедине с Вами, возможно с чем-то лучшим, чем Вы! По крайней мере, с лучшим, что есть в Вас». (83)

Из рецензии Ф. Листа на этот концерт, в которой он позволяет себе сравнивать искусство Шопена с творчеством его соотечественника А. Мицкевича («Revue et Gazette Musicale de Paris», 2 мая 1841):

«На эстраде стоял большой концертный рояль. Все были сосредоточены на нём. Каждый хотел быть как можно ближе, каждый заранее приготовился внимательно слушать, чтобы не пропустить ни одного аккорда, ни одной ноты, ни одного акцента, ни одной мысли того, кто вот через несколько минут появится на эстраде и сядет за рояль. И повод достойный для такого прямо-таки богослужебного скопления и напряжённости слуха, потому что тот, кого предстояло здесь услышать, кому изумиться и аплодировать, был не только известным артистом, выдающимся виртуозом, превосходным пианистом, но всем этим сразу и даже больше, чем всем этим: он был Шопеном.

Если его имя не так известно, а над головой сияет нимб менее лучезарный, чем у автора «Конрада Валенрода» и «Князя пилигримов», то не потому, что он не равен ему глубиной чувств, а потому, что орудие, с помощью которого он себя выражает, менее совершенно и более ограничено в возможностях. Фортепиано не позволяет ему проявить себя полностью, без остатка. Отсюда происходит, если не ошибаемся, та тоска, что снедает его, нежелание общаться с миром, который его окружает, та меланхолия, что кроется под плащом якобы весёлости, словом, черта, которая присуща его индивидуальности.(...)

Шопен редко и через длительные промежутки времени даёт себя услышать. Но как раз то, что стало бы для другого причиной забывания и нищенского существования, для него напротив: создало независимо от требований всяческой моды высочайшее уважение и щит против какого-либо соперничества, зависти, несправедливости. Шопен стоит вдали от всех битв, которые годами ведут между собой виртуозы всех национальностей; его постоянно окружает масса верных сторонников, восторженных учеников и преданных приятелей,

которые охраняют его от яростных сражений и болезненных ударов, в то же время неустанно хлопоча о том, чтобы распространялись его сочинения, а также восторги перед его гением и уважение его имени. Благодаря этому – этот избранник, постоянно пребывающий в высших сферах, этот аристократичный во всех отношениях артист защищён от каких-либо атак. Уже абсолютно замолкли голоса, критикующие его, как если бы он перестал быть современным человеком.(...)

На концерте, состоявшемся в понедельник, Шопен играл те свои сочинения, которые весьма отходят от классических форм. Он не играл ни Концерта, ни Сонату, ни Фантазии, ни Вариаций, а одни Прелюдии, Этюды, Ноктюрны и Мазурки. Чувствуя себя лучше в приватном окружении, чем перед случайной публикой, он мог без боязни каких-либо упрёков, предстать таким, каким он есть по сути, то есть элегическим поэтом: глубоким, сдержанным и мечтательным. У него не было желания привести кого-то в изумление или покорить. Ему скорее свойственно возбуждать внутреннюю симпатию, а не грандиозный подъём. И сразу скажу: ему это полностью удалось. Уже после первых аккордов между ним и публикой установился теснейший контакт. Два Этюда и одну Балладу он был вынужден повторить. Только опасение, что артист полностью лишится физических сил, о чём свидетельствовала возрастающая бледность его лица, удерживала публику от требования повторить весь концерт». (84)

На концерте в зале Плейеля 21 февраля 1842 года Шопен исполнил Балладу № 3, Andante spianato, Этюды, Прелюдии, Ноктюрны, Мазурки, Экспромт.

Из статьи музыкального критика М. Буржа «Музыкальный вечер г. Шопена» («Revue et Gazette Musicale de Paris», 27 февраля 1842):

«Следует вникнуть в успех г. Шопена, раз он так редко появляется перед публикой. Обращаю внимание на то, с какой поспешностью мы устремились его слушать. Около него толпятся артисты и любители. О, ну потому, что во многих отношениях есть чему изумляться. Он достоин похвал не только как композитор, но одновременно и как виртуоз, волшебный пианист, который своими пальцами умеет совершенно неповторимым образом обнажить, как говорится, всю свою душу. В его совершенно исключительной игре проступает индивидуальность, которой нет ни у кого другого. Фортепиано преображается в совершенно новый и особенный инструмент, послушный пылающему вдохновению этого гения – нежного и полного страсти. Лист и Тальберг, как известно, оставляют серьёзное впечатление. Шопен делает то же самое, но способом менее бравурным, менее шумным. И это потому, что затрагивает в сердце более интимные струны, более деликатные. Те двое вызывают экзальтацию манерой напряжённого звучания и жестами. Он же проникает глубоко в душу. Волнение, которое он вызывает, более сосредоточенное, более приглушённое, не такое грандиозное, однако всегда пронзительное. Спросите всех, кому удалось попасть в салон Плейеля в последний понедельник.

Как исполнитель г. Шопен достиг уровня, о котором, пожалуй, нет нужды говорить и который невозможно выразить словами». (85)

Из рецензии музыкального критика Л. Эскудье на то же выступление композитора («La France musicale», 27 февраля 1842):

«Все произведения этого артиста образно схожи между собой. Мысль только варьируется и это не значит, что одно менее блестяще, чем другое. Поэт (и прежде всего – поэт) Шопен заставляет поэзию господствовать. Создание им исполнительских трудностей никогда не бывает в ущерб его мелодии, которая всегда проста и оригинальна. Последите за руками пианиста, и вы заметите, с какой удивительной лёгкостью он исполняет грациозные пассажи, преодолевая пространство инструмента; как он переходит от forte к piano, а затем – от piano к forte! Превосходные инструменты господина Плейеля изумительно отвечают различным модификациям. Не правда ли, слыша все эти звуки, – эти оттенки, которые следуют друг за другом, спутываются, разбегаются, собираются вновь, чтобы прийти к одной цели: мелодии, – вы как будто слышите тоненькие голоса фей, которые вздыхают под золотыми колокольчиками, или то, как жемчужный дождь падает на хрустальные плиты? Пальцы пианиста, кажется, бесконечно умножаются. Невероятно, чтобы только две руки смогли бы создать такие эффекты быстроты: насколько чёткие, настолько же естественные. Не просите Шопена имитировать на фортепиано грандиозные эффекты оркестра. Этот род исполнительства не отвечает ни его организации, ни его образам. Он хочет вас изумить своей лёгкой стремительностью, новой формой своих мазурок, не устраивая атаку на ваши нервы и не добиваясь того, чтобы вы упали в обморок. Его вдохновение – вся нежность и бесхитростность поэзии; не просите у него грандиозных ударов пальцев, дьявольских вариаций: он хочет говорить сердцу, а не глазам; он хочет вас любить, а не съесть вас. Смотрите: публика дошла до экстаза, энтузиазм – до своего пика; Шопен достиг своей цели». (86)

Из анонимной рецензии на тот же концерт Шопена («Revue de Deux Mondes», 1 апреля 1842):

«Дарование господина Шопена показывается только через длительные интервалы времени, сопровождаясь тщательными церемониями. Раз в год господин Шопен соглашается на эти появления перед просвещённой публикой, миром элиты. Его талант – изысканный, деликатный, удивительный, но хрупкий и тонкий, ускользающий от критики. Он требует экспрессивной аудитории, создавая нервную обстановку почти возвышенного характера. В игре господина Шопена есть нечто жемчужное, драгоценное, эолийское, чего нельзя представить простыми трелями. День, когда изобретут микроскоп для ушей, будет днём обожествления Шопена». (87)

Из статьи Г. Берлиоза о том же концерте Шопена («Journal des Debats», 1842):

«Шопен постоянно держится в стороне. Его не видно ни в театрах, ни в концертах. Можно сказать, что он как будто бы боится музыки и музыкантов. Раз в году он нисходит с облаков и даёт себя услышать в салонах Плейеля; и только тогда публика и артисты могут восхищаться его великолепным талантом. В течение последних лет, если ты не князь, министр или посол, трудно мечтать о роскоши услышать его. Но столько других, которым только позволь, они бы играли и играли на публике.(...)

Успех последнего концерта был таким, что артисту нужно быть подлинным философом, чтобы не жаждать его как можно чаще, раз этот успех зависит только от него. Его игра – это игра, полная капризного шарма, отличающаяся наивысшей тонкостью и оригинальностью, а его новые сочинения не уступают прежним в отношении смелости, гармонии и чарующей мелодичности». (88)

Из письма русской ученицы Шопена Е. Шереметевой (11 ноября 1842):

«После урока он нам играл Мазурки и Ноктюрны. Он настолько любезен, что не заставляет себя уговаривать.

Я не сумею выразить словами впечатление от его игры. Она была столь волшебна, что инструмент звучал просто неузнаваемо под его пальцами. Наконец-то я слышала человека, игра которого воплощала мою грезу, то есть была само совершенство. Он вдохнул душу в фортепиано. Его игра так воздушна и прозрачна, это – нежность... и вместе с тем звучание глубокое и наполненное. Слушая его, уносишься в беспредельную высь; в том, как он выражает свои мысли за инструментом, есть нечто божественное. Каждый звук его несёт мысль, переданную с удивительной ясностью. Сколько бы его ни хвалили, уверяю Вас, – это не преувеличение. Он чувствует всю глубину сочинения, ему всё доступно. Это гений, возвышающийся над всеми пианистами, теми, кто вас сперва ошеломляет, а затем приедается. Этот же, сколько бы он ни играл, всё будет мало. Каждый звук проникает прямо в сердце». (89)

Из записей парижского знакомого Шопена, барона де Тремона (1843):

«Я считаю его пианистом «интимным» и я подразумеваю под этим, что следует обладать частицей его изысканной музыкальной чувствительности, чтобы ощутить её глубину. Это исключительный музыкант: несравнимый хоть сколько-нибудь ни с одним другим. Неожиданность, оригинальность, взволнованность и тот род нервной возбуждённости, который только и ведёт к возвышенному, – всё это элементы дарования, которые или следует отрицать или быть их энтузиастами.

Обер, утомлённый, как все истинные музыканты, количеством «величайших» исполнителей, которых нам каждый год посылает рояль, очень тонко похвалил его, прослушав с явным удовольствием: «Господин Шопен», – сказал он, – «своим фортепиано Вы успокаиваете меня». Действительно, такого рояля мы не слышали; это череда новых трогательных, часто меланхоличных, иногда страшных мыслей; и чтобы их выражать, инструмент под его пальцами подвергается тысячам превращений: от утончённых прикосновений, которые можно сравнить, разве что, с вуалью паука, до эффектов огромной внушительной силы. Однако Шопен хрупок и внешне слаб, а потому его сила – не для показа широкой публике. Ему подходит интимность, узкий круг друзей, когда кажется, что его звуки говорят: «Я люблю вас и пусть растрачу силы, но доставлю вам удовольствие». (90)

Из Дневника приятеля Шопена, польского поэта Б. Залеского (Париж, 2 февраля 1844):

«Шёл снег, и погода стояла совсем похожая на наши зимние дни. После четырёх пошёл к Шопену... Вошёл Шопен, бледный и измождённый, но в хорошем настроении, полный вдохновения; ласково со мной поздоровавшись, он уселся за фортепиано

Невозможно передать, что и как он играл. Первый раз в жизни я столь сильно ощутил красоту музыки, что расплакался. Все оттенки чувства мастера я ловил на лету и превосходнейшим образом помню мелодию и впечатление от каждого отрывка. Сперва он сыграл чудесную Прелюдию, потом Колыбельную, затем Мазурку, снова Колыбельную ... потом замечательный Полонез и, наконец, начал в мою честь импровизировать».(91)

Из «Парижских писем» французской писательницы Д. де Жирарден (Париж, 7 марта 1847):

«Дело в том, что видеть Шопена в салоне, прохаживающимся весь вечер около фортепиано, и не слышать его игру – это Танталовы муки. Хозяйка дома сострадала нам; она позволила себе намекнуть Шопену, и он заиграл, запел свои самые чудесные поэмы. Слова, какие приходили нам на ум, мы подставляли под эти то радостные, то грустные напевы. Наши мысли уносились вслед за прихотливыми мелодиями. Нас было там примерно двадцать искренних любителей: истинно верующих, не оставлявших без внимания ни одной ноты, ни одной интонации. Это был не концерт. Это была серьёзная, глубокая музыка, которую мы любили. Перед нами был не виртуоз, который приходит играть избитые мотивы и исчезает. Это был подлинный талант, захватывающий, неодолимо притягивающий, волнующий; не изводящий недоступностью и щепетильностью, а такой, у которого отваживаешься ещё раз попросить дорогие мелодии, который очень любезно и великодушно повторяет вам полюбившуюся фразу, чтобы вы могли её унести в своей памяти; и она ещё долго колышется в вас воспоминанием. Одна из дам говорит: «Будьте милостивы, сыграйте этот прекрасный Ноктюрн, что посвящён мадемуазель Стирлинг». Это тот, что мы прозвали «коварным». Он улыбается и играет роковой Ноктюрн. Другая дама вновь обращается: «Я бы хотела услышать один только раз ту очень грустную и такую прелестную Мазурку, что вы играли». Он снова улыбается и играет восхитительную Мазурку. Подлинные хитрецы для достижения своей цели прибегают к уловке: «Я разбираю вашу большую Сонату, которая начинается этим бесподобным похоронным маршем, и я бы хотела понять, в каком движении должен играться финал». Он улыбается чуть лукаво и играет финал большой Сонаты – одно из великолепнейших произведений, какие он сочинил. Фортепиано, звучащее у Шопена, преображается: мы никогда и нигде не слыхали таких непостижимых аккордов, быть может, звучащих как мечта. Это голос природы, которая вызывает свои божественные звуки. Это грустные ноты соловья в ночной тишине: мелодичное причитание, повторяемое множество раз, которому предшествует сверкающее щёлканье. Всё это пустяк, когда целый вечер слышишь Шопена. Подобные прекрасные поэтические праздники заметно оттеняют хмурую повседневность буржуазной жизни; обескураживающий идеал в реальности жизни. Это неосторожно: вдыхать небесный аромат, когда затрачивается столько сил для благоразумного и смиренного существования на земле».(92)

На последнем парижском концерте 16 февраля 1848 года из своих сочинений для фортепиано Шопен исполнил несколько Прелюдий, Мазурок, Вальсов, Этюдов, Ноктюрн, Баркаролу, Колыбельную.

Из рецензии на этот концерт, подписанной инициалами M. S. («Gazette Musicale», 20 февраля 1848):

«Концерт Ариэля фортепиано – такое редкое явление, что трудно требовать, чтобы двери зала, в котором он состоялся, были бы открыты, как на других концертах, для каждого, кто пожелал бы на нём присутствовать. Этот концерт предваряли специальные уведомления, но каждый, кто на нём помещал свою подпись, не был уверен, что получит бесценный входной билет; нужна была протекция, чтобы быть допущенным к святая святых, и сметь принести свою жертву, а стоила она луидор. Но можно ли жалеть луидор, когда речь идёт о том, чтобы услышать Шопена?

Из этого всего ясен вывод, что в среду зал Плейеля был заполнен самыми элегантными дамами из аристократии в изысканных туалетах. Присутствовала также артистическая элита и любители искусства. Все чувствовали себя осчастливленными, что смогут созерцать музыкального сильфа в полёте, который, наконец, таким счастливым и редким случаем позволит приблизиться к себе, увидеть себя и услышать. И это – через несколько минут!

И сильф оправдал ожидания, – и с каким эффектом, с каким воодушевлением! Легче описать то, как его принимали и тот восторг, какой он вызвал, чем вникнуть в тайны искусства, с которым ничто на нашем земном шаре не может сравниться (...) Понять Шопена можно только с помощью самого Шопена. Все присутствующие на концерте в среду были абсолютно в этом уверены, так же как мы». (93)

Из письма А. де Кюстина – Шопену. (Париж, февраль 1848):

«Вы обрели больше страдания, больше поэзии; меланхолия Ваших сочинений ещё глубже проникает в сердца; слушатель наедине с Вами даже в толпе; это не фортепиано, это душа, и какая душа! Берегите себя для Ваших друзей; это такое утешение – иметь возможность иногда Вас услышать; в те суровые дни, что нам угрожают, лишь искусство – таким, как Вы его чувствуете, – сможет объединить людей, разделённых внешнею стороною жизни; погружаясь в Шопена, люди начинают любить и понимать друг друга. Вы превратили публику в круг друзей; наконец, Вы равны самому себе; этим всё сказано». (94)

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ГАСТРОЛИ В АНГЛИИ

После разрыва с Жорж Санд, который совпал с важными политическими событиями во Франции, полубольной Шопен совершил концертное турне по Англии. Столько выступлений, сколько их состоялось за полгода пребывания там, у него не было никогда: по несколько раз в месяц. Это были его самые последние выходы на публику. Программа концертов лишь слегка варьировалась, включая в целом следующие произведения: Анданте соч. 22, Колыбельную, Полонез-Фантазию, Скерцо № 2, Балладу № 2, несколько Прелюдий, Мазурок, Вальсов, Ноктюрнов, Этюдов.

Из заметки, предваряющей приезд польского композитора в Англию («The Athenaeum», 8 апреля 1848):

«...с ещё большим интересом любители фортепиано и профессионалы услышат о том, что господин Шопен ожидается в Англии. Как композитор он наиболее индивидуален из всех ныне пишущих для его инструмента (какую бы оценку ни давать его индивидуальности); как исполнитель он также менее привычен для публики, чем любой из современников. – Визит господина Шопена есть событие, за которое мы сердечно признательны Французской Республике». (95)

Из воспоминаний соотечественника и друга Шопена С. Козьмяна:

«Приезд его в Англию стал событием в музыкальном мире, а пребывание там – цепью непрерывных триумфов. Но Шопен уже оставался равнодушным к этим успехам. Он выглядел печальным и угнетённым, хотя здоровье ему, сверх ожидания, ещё служило. Трудно было

уговорить его сесть за фортепиано и играть. Чаще всего он играл свой Траурный марш. Его последняя Мазурка так раздирающе-жалобна, что он часто присоединял её к маршу». (96)

Из письма Шопена своему соотечественнику и другу В. Гжимале (Лондон, 13 мая 1848):

«Мне предложили играть в Филармонии, но я не хочу, потому что это с оркестром.(...)

Там нужно играть Моцарта, Бетховена или Мендельсона, и хотя директора и некоторые другие говорят мне, что мои Концерты там тоже игрались и с успехом, я предпочитаю воздержаться, потому что может ничего не получиться. Оркестр – как их ростбиф или черепаший суп, – мощный, сильный, да и только; всё, что я написал, – не является препятствием для осуществления этого намерения – но у них есть одно невероятное обыкновение: они никогда не репетируют, потому что время дорого теперь каждому; репетируют только один раз, да и то на публике». (97)

15 мая 1848 года Шопен играл во дворце герцогини Сазерленд в присутствии Королевы Виктории, которая соизволила сказать «несколько милостивых слов» композитору.

7 июля 1848 года Шопен играл в особняке лорда Фальмута.

Из рецензии на это выступление лондонского музыкального критика Дж. Хогарта («Daily News», 10 июля 1848):

«Господин Шопен играл Andante spianato и своё Скерцо соч. 31, выборочно свои изумительные Этюды, Ноктюрн и Колыбельную, наконец, несколько Прелюдий, Мазурок и Вальсов. В этих разнообразных пьесах открыто проявился поразительно оригинальный стиль его композиторского гения и его запредельные исполнительские способности. Его музыка отмечена печатью мощной индивидуальности, как у любого большого мастера. Она совершенно закончена, нова в своих гармониях, полна контрапунктических изысков и хитроумных комбинаций; однако, никогда ещё мы не слышали музыки, до такой степени вызывающей впечатление спонтанного порыва. Кажется, что исполнитель предаётся импульсам своей фантазии и чувств, позволяя себе быть свободным и мечтающим, предаваясь размышлениям и переживаниям, пронизывающим его настроение как бы безотчётно...

Он демонстрирует высшие сложности, но с таким спокойствием, с такой ласковой ровностью, со столь постоянной деликатностью и утончённостью, что подлинная степень их недосягаемости ускользает от слушателя. Если его исполнение отличается этим очаровательным изяществом, нежной прозрачностью звучания, жемчужной округлостью в переливах своих стремительных пассажей, то его музыка характеризуется свободой мысли, разнообразием в выражении и тем типом романтической меланхолии, который кажется естественной склонностью артиста». (98)

После Лондона Шопена ждёт Манчестер. Но он успевает отдохнуть в шотландском замке в 12 милях от Эдинбурга. В этом «изумительном», по его словам, городе он услышал «возле одного музыкального магазина какого-то слепца, игравшего» его мазурку. (99)

Из «шотландских» писем Шопена августа 1848 года:

(6-11 августа)

«О музыкальных мыслях не может быть и речи – я выбит из колеи – я чувствую себя,

как, например, осёл на маскараде, как скрипичная квинта на контрабасе, – удивлён, ошеломлён, притих... Очень хотел бы получить пожизненную пенсию за то, что ничего не буду сочинять».

(18 августа)

«Мечтаю то о доме, то о Риме, то о счастье, то о горе. Никто теперь не играет по моему вкусу, а я стал таким снисходительным...»

(19 августа)

«Будь я помоложе, я бы, может быть, ещё решился стать «машиной», давал бы концерты, где попало, и играл безвкуснейшие вещи (лишь бы за деньги!); но сейчас уже трудно начинать из себя делать машину». (100)

Из рецензии на выступление Шопена 28 августа 1848 года в Манчестере («Manchester Courier», 30 августа 1848):

«Мы можем откровенно признаться, что он нас попросту восхитил. Если в его игре мы и не нашли силы Тальберга, то зато нашли безукоризненную чистоту стиля, невероятную точность, сочетающуюся с великолепным туше и исполненной нежности экспрессией, что нам не доводилось слышать ничего выше этого...» (101)

Из «шотландского письма» Шопена (4-9 сентября 1948):

«...я побывал в Манчестере. Приняли меня очень хорошо, я трижды должен был садиться за фортепиано. Прекрасный зал на 1200 человек. Я жил в деревне (потому что в городе слишком много дыма); все, кто побогаче, имеют жилища за городом».(102)

По словам Шопена, «силы играть в Глазго» на концерте 27 сентября 1848 года ему придала встреча с семейством Чарторыйских. Для этой встречи он («хотя и усталый») специально отправился в Эдинбург.(103)

Из рецензии на выступление Шопена в Глазго («The Glasgow Courier», 28 сентября 1848):

«Исполнение было превосходным как по музыкальной отточенности, так и по художественной свободе, так что в течение полутора часов оно восхищало и приковывало к себе каждого из слушателей... Господин Шопен доказал, что нелегко определить границу его исполнительских возможностей, которые обнаруживают столько вдохновения и обаяния в его трактовке фортепиано как инструмента; нелегко указать и пределы той искусности и той силы, которые позволяют ему извлекать эти пленительные звуки, что поражают и электризуют слушателей. В отношении господина Шопена к фортепиано есть нечто, присущее только ему одному, а его стиль является гармоническим сочетанием изысканности, пластичности и юмора. Мы вынуждены здесь отказаться от подкрепления наших утверждений, однако полагаем, что выразим мнение всех собравшихся на вчерашнем концерте, если скажем, что артист, совсем не прилагая к этому особых усилий, доставил нам своей музыкой не только приятные, но совершенно неизведанные впечатления...» (104)

Из «шотландского письма» Шопена (1 октября 1848):

«Чувствую себя всё слабее – ничего не могу сочинять; не столько по недостатку желания, сколько из-за физических препятствий, ибо мотаюсь, что ни неделя, по разным местам. – А что же мне делать! – Впрочем, это сбережёт мне немного денег на зиму». (105)

Из рецензии на выступление Шопена в Эдинбурге («Edinburgh Advertiser», 6 октября 1848):

«Этот знаменитый артист дал в среду «Музыкальный вечер» в Hopetoun Rooms; мы редко слышали соединение такого уровня исполнительского мастерства и красоты. Публика в основном состояла из элиты эдинбургского общества, щедро пересыпанной иностранцами. И вот нам явлено то, что стоит труда томов, развивающих наш музыкальный вкус. Выступления господина Шопена принадлежат к высшему роду изысканности; такой нежности звучания и лёгкости пассажей нет больше ни у кого. Они очаровывают ухо, приученное современной школой к ударам кулаков. Границы, которые мы должны соблюдать, не позволяют подробное описание его пианистической системы. Тем ни менее необходимо сообщить, что в противоположность всем другим пианистам, которые пытаются уравнять силу пальцев, господин Шопен стремится использовать их природное различие. Эта идея лежит в основании его трактовки гамм и трелей, как и скольжения одним и тем же пальцем от одной клавиши – к другой, а также пускания четвёртого пальца поверх пятого. По нашему мнению, Колыбельная была драгоценностью этого концерта, хотя сочинениями, принятыми с наибольшей благосклонностью, стали Мазурки и Вальсы, которыми господин Шопен закончил один из самых приятных музыкальных вечеров, какие мы когда-либо слышали». (106)

Из другой рецензии на то же выступление Шопена («Ediburgh Courant», 7 октября 1848):

«Что касается сочинений Шопена, то они уже давно являются неотъемлемой частью европейской музыки и пользуются слишком большим признанием, чтобы нуждаться в ещё какой-либо оценке, кроме той, что они принадлежат к самым дивным созданиям классической фортепианной музыки. О его игре скажем лишь, что она является самой совершенной из всего, что нам когда-либо доводилось услышать. Это не пианист, который обладал бы доходчивостью и силой Мендельсона, Тальберга или Листа, и поэтому его игра оставляет не столь глубокое впечатление, если её слушать в большом концертном зале, но зато как камерный пианист он находится на недосягаемой высоте и не имеет себе равных...» (107)

Из «шотландских писем» Шопена октября 1848 года:

(16 октября)

«Всюду я принят с самым сердечным радушием и безграничным гостеприимством, всюду превосходные фортепиано, прекрасные картины, замечательные библиотеки; кроме того – охота, собаки, бесконечные обеды и винные погреба, которыми я пользуюсь меньше. Трудно представить себе более изысканную роскошь и комфорт, нежели те, что видишь в английских замках (...)

Я играл в Эдинбурге; вся местная знать собралась меня слушать; говорят, что прошло хорошо, – немного успеха и денег».

(30 октября)

«Я таскался по Шотландии, но теперь уже слишком холодно, и завтра я возвращаюсь в Лондон». (108)

Из последнего «английского» письма Шопена (Лондон, 22 ноября 1848):

«...еду в Париж – едва влачась, и более слабый, чем вам когда-либо приходилось меня видеть. Меня прогоняют местные врачи. Я распух от невралгии, не дышу, не сплю, с 1 ноября не выходил из комнаты (за исключением 16-го, чтобы вечером поиграть час в концерте в пользу поляков)». (109)

Простудившись ещё в Шотландии, Шопен совершенно больным возвращается в Париж, где уже до конца своих дней не сможет поправиться.

На траурную церемонию похорон Шопена было разослано около трёх тысяч билетов-приглашений. Она состоялась 30 октября 1849 года в парижской церкви Мадлен, где оркестр, солисты и хор исполнили Реквием Моцарта (таким было пожелание Шопена), органист – две его Прелюдии (ми минор и си минор), а Похоронный марш из Сонаты № 2 впервые прозвучал в аранжировке для оркестра.

Из письма И. С. Тургенева (Париж, конец октября 1849):

«Это были не просто похороны – это было подлинное прощание с дорогим человеком». (110)

ОТЗВУКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

Из Дневника Делакруа (Париж, 13 февраля 1850):

«Около трёх часов был у княгини Марселины. Был очень поражён тем, что она сыграла мне из Шопена. Ничего банального – совершенная композиция. Трудно найти что-нибудь столь же завершённое. Он больше, чем кто-нибудь другой, напоминает Моцарта. Как и у Моцарта, у него есть мотивы, возникающие точно бы сами собой, словно их наперёд уже слышишь». (111)

Из очерка Листа о Шопене (Париж, начало 1851):

«Как бы ни сожалели о нём артисты и все те, кто его знали, позволительно сомневаться, что наступил уже момент, когда, оценённый по достоинству, он, утрата которого столь ощутительна для нас, займёт сейчас уже то высокое место, какое, по всей вероятности, готовит ему будущее. Какой, словом, популярностью ни пользовалась бы известная часть произведений того, кого страдания сломили задолго до кончины, можно всё же предугадать, что потомство будет относиться к его произведениям с большим уважением, лишённым оттенка лёгкости и фривольности, с каким относятся к нему теперь. Те, кто впоследствии займётся историей музыки, отдадут должное – и оно будет значительным – тому, кто выделялся в ней таким исключительным даром...» (112)

Из книги парижской приятельницы Шопена С. Лео (1851 год):

«Кто не знал Шопена, никогда не сможет представить себе ни его сущности, ни того, каких высот может достигнуть душа, освобождаясь от своей земной оболочки. Кто не слышал эти сочинения в его исполнении, никогда не представит, что такое истинное вдохновение, которое без оглядки на обычай, хвалу или порицание, позволяет себе уноситься на крыльях гения. Сам Шопен, разумеется, был самым лучшим и, вероятно, навсегда останется единс-

твенным в своём роде. (...) Как личность он был деликатным, учтивым, в высшей степени привлекательным; человеком более духовным, чем материальным, весь исключительно только порыв и чистая гармония, как его игра. Его речь также походила на его искусство: мягкая, воздушная, шуршащая. В нём, имевшем отца-француза и мать-полячку, романские и славянские преломления, встретившись, создали прекраснейший аккорд. Он, казалось, едва касался рояля! Можно было вообразить, что такого же результата он достиг бы и без посредничества инструмента. О технике больше не думалось; слышался шорох флейты и в воображении представали эоловы арфы, перебираемые лёгким дуновением воздуха. И обладая талантом, какого не существовало больше на свете, Шопен был обходительным, скромным, без всякой претенциозности. Это не был пианист современной школы, он создал своё искусство, следуя исключительно своей собственной концепции. И это было что-то неописуемое.

В салоне, как и в концертном зале, он тихо, скромно приближался к инструменту, удовлетворяясь первым попавшимся стулом; простота внешнего вида и естественность манеры поведения сразу же говорили, что любая гримаса, любое шарлатанство не имели с ним ничего общего. Без всякой преамбулы он сразу же отдавался игре, полной души и глубокого чувства. Свободное проявление его таланта не нуждалось ни в дико падающей длинной шевелюре, ни в моноклях, ни в кокетстве с публикой. Искусством, а не ремесленничеством этот талант создавал одухотворённое великолепие, не искажённое ужимками». (113)

Из Дневника Э. Делакруа об исполнении произведений Шопена княгиней М. Чарторыйской (7 апреля 1854):

«Милая княгиня упорствует в своём желании исполнять его большие вещи; её поддерживают в этом музыканты, недостаточно знакомые с его творчеством, хотя они и знатоки своего дела».

(6 февраля 1855):

«...всё удовольствие вчера свелось к двум-трём отрывкам Шопена, которые она мне сыграла...» (114)

Из предисловия друга Шопена Ю. Фонтаны к изданию сочинений композитора (Париж, 1855 год):

«С самого юного возраста он поражал великолепием своих импровизаций. Но он был весьма сдержан в том, чтобы выставлять их напоказ; те же, кто целыми часами слышали его потрясающую манеру импровизировать, никогда, ни единой фразой не напоминающую другого композитора и даже не касающуюся ни одного из собственных сочинений, – эти немногие избранники не возразят нам, если мы сделаем предположение, что самые красивые произведения его – только отражение и эхо его импровизаций». (115)

Из «Истории моей жизни» Ж. Санд (1855)

«Голос его гения никогда не нуждался в грандиозных материальных средствах. Ему не нужны были ни саксофоны, ни офиклеиды для того, чтобы наполнить душу ужасом; ни органы церкви, ни человеческое пение – чтобы наполнить её верой и энтузиазмом. Это не было понято и до сих пор не является достоянием толпы. Для того, чтобы его произведения стали популярны, нужны огромные достижения в развитии вкуса и восприятия искусства.

Настанет день, когда, исполняя его музыку, не будут ничего изменять в нотах и когда весь мир узнает, что это гений такой же мощный, такой же совершенный, такой же сложный, как те великие мастера, которым он следовал, сохраняя индивидуальность ещё более неуловимую, чем у Себастьяна Баха, ещё более мощную, чем у Бетховена, ещё более драматичную, чем у Вебера. Он – это все они трое вместе взятые; и он является ещё и самим собой, то есть более утончённым в стиле, более сдержанным в возвышенном, более щемящим в скорби». (116)

Из Предисловия русского композитора и теоретика Н. А. Губерта к I тому «единственно аутентичного издания» произведений Шопена под редакцией ученика Листа – К. Клиндворта (Москва, 1873):

«...К. Клиндворт по направлению своему и деятельности принадлежит всецело к кружку, группировавшемуся в начале пятидесятых годов в Веймаре около Листа и впоследствии разнесшему повсюду учение своего гениального руководителя. Шопен, только что тогда (в конце 1949 г.) сошедший в могилу, памяти которого Лист посвятил известный блестящий панегирик, – не мог не служить предметом частых бесед и всестороннего изучения, тем более, что богатое творческое дарование Шопена и своеобразное выражение его на инструменте породили целый особый стиль фортепианной игры, за которым до сих пор осталось название шопеновского. Где же, как ни у Листа, находившегося в частых и близких сношениях с Шопеном, где же, как ни у людей его кружка искать преданий, относящихся к исполнению и пониманию духа шопеновских сочинений? К. Клиндворт принял их из первых рук; изучая их в продолжение многих лет, прилагая и развивая их, он дошёл до выводов, результатом которых является настоящий труд (...)

При развитой впечатлительности и сильном, пылком воображении, моментально выясняющем поэтические представления в соответствующих формах, Шопен был мало способен к сосредоточенности над ними, к постепенной выработке их под влиянием рефлексии. Творчество его преимущественно импровизаторского свойства, оттого образы его так правдивы, цельны и увлекательны; этим же свойством объясняется и некоторая разрозненность, заметная во многих сочинениях большего протяжения, послужившая в глазах близоруких людей доказательством неспособности Шопена к форме. Они, очевидно, упускают из виду его самобытность в этом отношении, его технические приёмы, ожидают до сих пор надлежащей критической оценки(...)

Шопен сам не был удовлетворён изданиями своих сочинений, отчего на экземплярах учеников своих делал собственноручно многие изменения, поправки и пополнения, впоследствии принятые во внимание разными издателями и послужившие поводом к частому разногласию между ними».(117)

Из воспоминаний пианиста и приятеля Шопена Ф. Хиллера (1877):

«...он редко открывал душу; но за фортепиано он открывал её полностью, чего я никогда больше не слышал ни у одного музыканта-исполнителя. Он настолько захватывал исполнением, что все посторонние мысли исчезали. Никто никогда не касался так фортепианных клавиш. Никто не мог извлечь такого бесконечного в своих оттенках звучания. Ритмическая устойчивость была соединена в его мелодии со свободой декламации. И таким образом, что они, казалось, наполнялись живым дыханием. То, что у другого было элегантным украшением, у него производило впечатление драгоценного многоцветия красок.

То, что у другого было технической ловкостью, у него – подобно полёту ласточки. Любые попытки определения – новаторство, прелесть, душа, совершенство – тщетны. Это был, одним словом, – Шопен. Даже то отсутствие мощи звучания, которое было присуще Листу, Тальбергу и другим, в нём – привлекало, обладая элементом шарма; словно грусть от бесплодности боя, ведущегося духовной энергией – против физической. Даже углублённое понимание этих композиций, проникновение в их сущность, не смогли бы передать того образа размышления, который был им присущ в его исполнении. Всякая мысль, связанная с телесностью рассеивалась; его игра была как свет дивного метеора, который вдвойне восхищал, оттого что его секрет оставался для нас непостижимым». (*118*)

Из воспоминаний А. Мармонтеля – пианиста, педагога и редактора произведений Шопена (1878):

«Равенством пальцев, деликатностью, совершенной независимостью обеих рук Шопен, очевидно, принадлежал школе Клементи, мэтра, которого он всегда рекомендовал, ценя его превосходные этюды. Но где Шопен был абсолютно самобытен – это в удивительном искусстве вести и модулировать звук, в выразительной меланхоличной манере его нюансировки. Шопен владел только ему одному присущим способом атаки фортепиано, гибким, мягким прикосновением, эффектом звучания туманной текучести, тайну исполнения которого знал только он один.

Ни один пианист до него не использовал педалей попеременно или одновременно с таким чувством меры и ловкостью. У большинства современных виртуозов неумеренное, постоянное употребление педалей – главный недостаток; результат такого звучания – возникновение в деликатных ушах усталости и раздражения. Шопен, напротив, пользуясь постоянно педалью, добивался восхитительных гармоний, мелодичных шорохов, которые изумляли и очаровывали. Удивительный поэт фортепиано – он обладал способностью понимать, чувствовать и выражать свою мысль, что часто пытались имитировать, не достигая, за редкими исключениями, ничего другого, кроме как неумелых подражаний.

Если мы начнём поиски сравнений между звуковыми эффектами Шопена и современными приёмами в живописи, то можно сказать, что этот большой виртуоз модулировал звук так, как искусные художники поступают со светом и окружающим воздухом. Окутывать певучие фразы, изобретательные арабески пассажей в полутень то ли мечты, то ли реальности – это вершина искусства, и это искусство Шопена». (119)

Из письма дирижёра, пианиста, ученика и родственника Листа – Г. фон Бюлова (1878?):

«Несмотря на всеобщую в наше время любовь к Шопену, сочинения его часто подвергаются искажениям, как на общественной эстраде, так и в частной среде. Я знаю только два способа достигнуть правильной передачи их: слышать, как играет их великий учитель и образец всех исполнителей, Франц Лист, или же изучать их в издании Карла Клиндворта. И этот второй, более доступный способ ни в каком случае не будет излишен даже тогда, когда бы на вашу долю выпало редкое счастье быть посвящённым в стиль Шопена направлениями того мастера, гений которого так сроден гению «поэта фортепиано». Во время сношений между Шопеном и Листом в Париже, Шопен имел обыкновение указывать на своего друга как на пианиста, для которого он пишет свои композиции, зная его дар поэтического

истолкования. К слову сказать, обстоятельство это объясняет ту нередкую небрежность, с которою Шопен записывал свои композиции. Как я сказал, даже и в случае непосредственного знакомства с игрою Листа, вы хорошо сделаете, если будете пользоваться изданием Клиндворта и перед тем и после того, как будете учить отдельную пьесу». (120)

Из предисловия ученика Шопена К. Микули к изданию сочинений композитора (Лемберг, сентябрь 1879):

«Насколько Шопен как композитор уважаем и почитаем всеми знатоками и истинными любителями искусства, настолько же Шопен как пианист-исполнитель остаётся почти неизвестен и что ещё хуже – повсюду распространяются совершенно ложные представления. Следуя им, это должна быть игра скорее мечтающего, чем бодрствующего, на сплошном pianissimo и левой педали, едва слышимая, минимально внятная, с весьма сомнительно развитой техникой, в которой истинное tempo rubato искажается до абсолютной потери ритма. Такое представление об исполнении его произведений ничего иного, кроме вреда, дать не может; даже в отношении тех высоко одарённых художников, которые также хотели бы быть подлинно правдивыми. Впрочем, всё это легко объяснить.

Шопен редко играл и очень неохотно на публике; «проявлять себя» – было совершенно противоположным его натуре. Длительное болезненное состояние и чрезмерная нервная чувствительность никогда не позволяли ему быть необходимо спокойным для концертного зала и развёртывать свои возможности во всём их богатстве. В более узком кругу он чаще играл не что иное, как свои небольшие сочинения, а из крупных – те или иные фрагменты. В этих обстоятельствах Шопен также не мог быть полностью открыт как исполнитель.

И всё же Шопен обладал самой продвинутой техникой, полностью господствуя над инструментом. Все виды прикосновения, ровность его гамм и пассажей были недосягаемы, просто баснословны. Под его пальцами фортепиано не могло завидовать ни смычку скрипки, ни живому дыханию духовых инструментов: как в прекрасном пении звуки сливались, переходя один в другой.

Рука прирождённого пианиста (не столь большая, сколь чрезвычайно гибкая) позволяла ему брать большие по растяжению гармонии и пассажи, изложенные широкими арпеджио, которые не применялись до него и которые именно он отважно ввёл в фортепианную игру. При этом всё без малейшего напряжения и видимой усталости; и вообще: потрясающая свобода и лёгкость были отличительными качествами его игры.

Кроме того, звук, который он умел извлечь из инструмента, был именно в cantabile всегда очень полным; самое большее, с кем его могли сравнить в этом отношении – это с Филдом.

Он импонировал своей мужественной и благородной энергией, но энергией без грубости; а с другой стороны, он умел своей игрой, полной души, очаровывать слушателя нежностью, но нежностью без жеманности. Проявление накала темперамента в его игре выявлялось неповторимым образом, никогда не теряя меры, целомудрия, благовоспитанности и подчас даже своеобразной сдержанности...». (121)

Из заметки в польском журнале «Kurier Poznański» (22 мая 1880):

«Музыка Шопена столь самобытна, столь именно шопеновская, что, только исходя из нот, нам не понять её. И потому надо перенимать живую традицию у тех, кто его знал и слышал. Если эта традиция исчезнет, сразу же пропадёт оригинальный характер его музыки». (122)

Из воспоминаний парижского знакомого Шопена маркиза Р. д'Осмона (Париж, 1888):

«Теперь нас слишком мало, кто имел счастье его слышать; и слышать, позволю себе сказать, в домашнем одеянии, вдали от публики: истинного. Для меня лишним подтверждением этого является то, что сейчас больше не могут играть его музыки; и современная школа, которая вменяет себе в обязанность блистать сущностью и теорией его манеры исполнения! - это пустое размахивание саблей, без серьёзной озабоченности сформулировать особенности его игры. (...)

Для настоящего понимания Шопена следует во времени движения соблюдать допустимую неопределённость; и необходима душа, чтобы сделать понятным его очарование. Но в прозаическую эпоху, которую мы переживаем! очевиден факт, что этот большой поэт – загадка для большинства пианистов, а для всех тех, кто его любил, он остаётся дивной легендой». (123)

Из статьи «Как играть Шопена» польской пианистки Ц. Дзялыньской, общавшейся с ученицами композитора («Kurier Poznański», 24 ноября 1892):

«Шопен бы удивился, если бы ему сказали, что «оригинальный характер его музыки» бесповоротно исчезнет одновременно со смертью его учеников! Шопен переживёт века: то, что заключено в его композициях, гениально вне зависимости от исполнения». (124)

Из письма-предписания ученицы Шопена М. Чарторыйской, помещённого в статье Ц. Дзялыньской «Как играть Шопена» («Kurierz Poznański», 24 ноября, 1892):

«Внутренний процесс, который происходит при усвоении произведений искусства, слишком индивидуален, а потому его возможно обозначить только общими штрихами. В отношении интонации, акцентов – нет и не может быть правил: надо вжиться в атмосферу Шопена. Это суждение может показаться слишком обобщённым или неясным, однако иных слов не нахожу. Для подкрепления его скажу, что сам Шопен временами говорил: «Это не так, как играю я, но всё равно хорошо».

Впрочем, зачем столько слов? Нужна работа и увлечённость, а тогда появится интуиция. Нужна интуиция, а не традиция; нужна работа, которая порой умеет вызвать эту интуицию. Я сделала этот вывод сама для себя, придя к убеждению по истечении многих лет, что традиция – это пустое словечко. Если работа не откроет интуицию, то и традиция ничего не прибавит. Одной техники недостаточно, однако это фундамент, на котором можно построить святилище для Шопена.

Если музыкальное произведение имеет какую-нибудь ценность, то есть если в нём заложено истинное чувство, значит оно соединено с внешней формой, как слово с мыслью». (125)

Из воспоминаний о Шопене дочери Ж. Санд – С. Клесанже (1895):

«Кто не слышал его самого или, по крайней мере, одну из его любимых учениц: княгиню мадам Марцелину Чарторыйскую, мадемуазель О'Мара, мадемуазель де Розье – не поймёт сам стиль его музыки. Несомненно, издание нот не передаёт полностью всю оригинальность и шарм, которые посвящённые читали между строк. (...) Лист плохо передавал эти великолепные мелодии. Он их рубил саблей. Нужно было без колотьбы, без стука,

без битья вынимать из неблагодарного инструмента звук грозный и дрожащий от гнева, от скорби, от победы или поражения. Под субтильными и нервными пальцами маленькой руки бледного и хрупкого Шопена фортепиано становилось голосом архангела, оркестром, войском, яростным океаном, творением вселенной, концом света». (126)

Из письма ученика Шопена Ж. Матиаса (12 февраля 1897):

«Шопен пианист? Сначала те, кто слышал Шопена, могли действительно сказать, что никогда ничего подобного не слышали. Его игра была – как его музыка. А какая виртуозность! Какая мощь! Да, какая мощь! только это длилось лишь несколько тактов. И пылкость и вдохновение! Этот человек весь вибрировал! Фортепиано оживало для самой интенсивной жизни. Это было потрясающе, вызывало дрожь. Я повторяю, что инструмент существовал только под пальцами играющего Шопена: он играл так, как будто сочинял...(...)

Однажды, когда Шопен был болен, нас принял Фонтана и сыграл нам его первую Балладу; в то время это была музыка из будущего: и я и мой отец, очень хороший музыкант, мало что поняли в ней. Молодым людям, живущим в 1897 году, это кажется чем-то необычным, правда? Но очень хорошо помню, что первый Экспромт, обозначенный опусом 29 у Шлезингера, позже Соната с Похоронным маршем, 2-й Экспромт, два Ноктюрна опуса 37, 2-ая Баллада и т. д., которые в 1840 году в момент разрыва Шопена с Шлезингером были изданы Трупеназем с улицы Вивьен, лежали на полках книжных магазинов и, как говорится, «не шли». (127)

ПОСТЛЮДИЯ

Итак, почти все, кто слышал Шопена, оставались в уверенности, что никто и никогда не сможет сравниться с ним в исполнении его сочинений и что после ухода композитора из жизни – навсегда исчезнет так и не раскрытая тайна интерпретации его музыки.

В отношении искусства импровизации, которым Шопен владел в совершенстве, такое утверждение, конечно же, имело право на существование. Этим искусством он очаровывал в начале своей исполнительской карьеры широкую публику, а позже – только узкий круг близких ему людей.

Но сколько же было тех «счастливцев», которые могли видеть играющего Шопена? И какие произведения он собственно успел для них исполнить?

Если произвести подсчёт известного количества мест в залах, которые собирали поклонников композитора (на протяжении всей его жизни), сумма получится не малой. Его могли слышать около семи с половиной тысяч человек.

Если же проанализировать концертный репертуар Шопена, то окажется, что он так и не исполнил на эстраде ряд своих значительнейших сочинений последних опусов: Сонат, Баллад, Скерцо, Фантазию...

Всё это оставалось заданием для его учеников и учеников тех, кому довелось слышать и общаться с ним. И во вторую половину XIX века Лист становится самой авторитетной и влиятельной фигурой на небосклоне пианистов, прикасающихся к творчеству польского композитора. Ведь ему «повезло» играть произведения Шопена «на глазах» и с одобрения автора!

(СНОСКИ)

1. История XIX века (Лависс и Рамбо /Пер. с фр. Е. В. Тарле). М., 1938. Т. 3. С. 283.
2. Шопен Ф. Письма. В 2 т. М., 1976. Т. 1. С. 124.
3. Chopin w kraju /K. Kobylańska. Kraków, 1955. S. 45.
4. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 222.
5. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960. С. 329.
6. Носик Б. Прогулки по Парижу. М., 2006. С. 401.
7. Chopin w kraju. S. 125.
8. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 117; 119; 122; 123; 124.
9. Там же. С. 132.
10. Eigeldinger J.-J. Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, 1988. S. 374-376.
11. Шопен Ф. Письма. Т.1. С. 134.
12. Там же. С. 138.
13. Там же. С. 120.
14. Там же. С. 134.
15. Chopin w kraju. S. 238.
16. Ibid. S. 243.
17. Dulęba W. Chopin. Kraków, 1975. S. 87.
18. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 146; 147; 148; 150-151.
19. Там же. С. 175 (сноска 4).
20. Там же. С. 174.
21. Chopin w kraju. S. 249.
22. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 179; 182.
23. Там же. С. 186; 187.
24. Там же. С. 187.
25. Eigeldinger J.-J. Chopn vu... Neuchâtel, 1988. S. 376-377.
26. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 214.
27. Там же. С. 215.
28. Там же. С. 223 (сноска 1).
29. Там же. С. 222.
30. Там же. С. 217.
31. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 380.
32. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 234; 248; 256.
33. Там же. С. 254.
34. Там же. С. 248-249.
35. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych. Warszawa, 1959. S. 432.
36. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 255.
37. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. М., 1975. Т. 1. С. 72.
38. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 266.
39. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 479-481.
40. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 306.
41. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 277.
42. Там же. С. 281; 282.
43. Там же. С. 308-309.
44. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 481.
45. Натансон В. Русские исполнители 40-50 гг. XIX века // Вопросы музыкального искусства. Вып. 3. М., 1962. С. 254.
46. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 209.
47. Dulęba W. Op. cit. S. 142-143.
48. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 287.
49. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 353-354.
50. Ibid. S. 378-379.
51. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 483-484.
52. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. 2 «А». С. 169; 170.
53. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 380.
54. Гейне Г. ПСС. М.-Л., 1936. Т. 9. С. 149-150.
55. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988 S. 372.
56. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 451.
57. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 363.
58. Шопен Ф. Письма. М., 1980. Т. 2. С. 23.
59. Ленц В. Воспоминания о Шопене // Как исполнять Шопена. М., 2009. С. 107.
60. Eigeldinger J.-J. L'univers musical de Chopin. (Fayard) Paris, 2005. S. 251.
61. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 379.
62. Шопен Ф. Письма. М.,1976. Т. 1. С. 327.
63. Eigeldinger J.-J. Chopin vu par ses élèves. (Fayard) Paris, 2006. S. 340.
64. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 446.
65. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin. Warszawa, 1975. S. 249.
66. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. 2 «А». С. 216.
67. Там же. М., 1975. Т. 1. С. 260.
68. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 352.
69. Гейне Г. ПСС. М.,1936. Т. 6. С. 370-371.
70. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1978. Т. 2 «А». С. 64.
71. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 376.
72. Hedley A. Chopin. Lódź, 1949. S. 85.
73. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 483-484.

74. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 446-447.
75. Бальзак О. Урсула Мируэ. М., 1989. С. 149.
76. Делакруа Э. Письма. СПб., 2001. С. 339-340.
77. Гейне Г. ПСС. М.-Л., 1936. Т. 9. С. 245.
78. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 355.
79. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 449.
80. Там же. С. 453.
81. Ленц В. Воспоминания о Шопене // Как исполнять Шопена. М., 2009. С. 109.
82. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 476.
83. Там же. С. 478.
84. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 484-485.
85. Ibid. S. 488-489.
86. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 381-382.
87. Ibid. S. 373.
88. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 486-487.
89. Шопен Ф. Письма. М., 1980. Т. 2. С. 329.
90. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 373.
91. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 53.
92. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... (Fayard) Paris, 2006. S. 375-376.
93. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 525-527.
94. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 195-196.
95. Там же. С. 213 (сноска 4).
96. Там же. С. 213 (сноска 9).
97. Там же. С. 211-212.
98. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 382-383.
99. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 239.
100. Там же. С. 228; 231; 242.
101. Там же. С. 246 (сноска 1).
102. Там же. С. 244.
103. Там же. С. 247.
104. Там же. С. 249 (сноска 3).
105. Там же. С. 249.
106. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 383-384.
107. Шопен Ф. Письма. Т. 2. С. 254 (сноска 5).
108. Там же. С. 253; 255.
109. Там же. С. 262.
110. Тургенев И. ПСС. Письма: В 18 т. М., 1982. Т. 1. С.441.
111. Делакруа Э. Дневник. М., 1961. Т. 1. С. 232.
112. Там же. С. 283-284.
113. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 362-363.
114. Делакруа Э. Дневник. М.,1961. Т. 2. С. 14; 113.
115. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 366.
116. Sand G. Histoire de ma vie. Saint-Cyr-sur-Loir, 2003. T 10. P. 240-241.
117. Oeuvres de Fr. Chopin / Ch. Klindworth. Moscou, 1873. T.1. S. 4; 5.
118. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 351-352.
119. Ibid. S. 356-357.
120. Chopin Fr. Deux Concertos / Ch. Klindworth. Moscou, 1878. S. 1.
121. Mikuli C. Vorwort zur Ausgabe der Werke Chopins (Band I). Leipzig, 1879. S. II-III
122. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 471.
123. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... (Fayard) Paris. 2006. S. 366; 368.
124. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 471.
125. Ibid. S. 478.
126. Eigeldinger J.-J. Chopin vu... Neuchâtel, 1988. S. 364-365.
127. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy... S. 404;407.

НОВЫЕ ВРЕМЕНА, НОВЫЕ ИМЕНА

«Не сыграете ли вы что-нибудь на фортепиано?
- Что же мне вам сыграть? – спросила она.
- Что хотите... Ноктюрн Шопена.

Софья начала Ноктюрн. Она играла довольно плохо, но с чувством».

Иван Тургенев

ПЕРВЫЕ «ШОПЕНИСТЫ»

С уходом Шопена популярность его творчества, возникшая ещё при жизни, только возрастала, накрывая волной всё новые и новые ряды исполнителей и слушателей. Его наследие, наконец, начинало открываться во всём своём богатстве и своеобразии. Стремление как можно чаще слышать его мелодичные фортепианные произведения выливалось в то, что они звучали в переложении для самых невероятных составов.

Но главное – музыка композитора становилась основой репертуара всемирно известных пианистов из России, Германии и Польши: Антона Рубинштейна и Анны Есиповой, Ганса фон Бюлова, Кароля Таузига, Игнацы Падеревского, Морица Розенталя, Рауля Кочальского... Эти виртуозы не только открыли непреходящую ценность его последних сочинений, но и сделали их достоянием широкого круга любителей музыки. Ведь Лист исполнял жалкую толику из того, что было написано его «другом». На своих концертах он чаще всего давал услышать либо одну Мазурку, либо Этюд, либо Вальс, либо Ноктюрн...

Время сделало своё дело и, как предсказывал Шуман, новым поколением музыкантов обширное наследие Шопена было по достоинству оценено и успешно представлялось слушателям. Хотя они были знакомы в основном лишь с легендами об исполнительском даре композитора и не общались с его учениками. Исключение – Р. Кочальский, музыкальным воспитанием которого руководил К. Микули, польский ученик Шопена. Таким образом, собственное исполнительское мастерство этих виртуозов становилось очередной отправной точкой в истории развития «шопенизма».

Его русское крыло возглавили братья А. Г. и Н. Г. Рубинштейны. Антоном Григорьевичем в эту историю была вписана особая страница. Через месяц после кончины музыканта в прессе прозвучал риторический вопрос: «Сольются ли ещё когда-нибудь в одну столь идеальную красоту поэзия исполнения и поэзия создания Шопена?» (1)

Когда-то, будучи ещё мальчиком, А. Г. Рубинштейн слышал самого польского композитора и играл перед ним. В своих лекциях по истории фортепианной музыки он вспоминал это событие в связи с разговором об Экспромте Шопена № 2 соч. 36:

«Мне было 11 лет, когда я был представлен Шопену. Он сыграл мне тогда этот Экспромт в рукописи. Хотя я был ещё почти ребёнком, но свидание с Шопеном произвело на меня такое сильное впечатление, что я до сих пор живо припоминаю всю его обстановку и его квартиру...». (2)

А. Г. Рубинштейн исполнял Шопена на протяжении всей своей артистической жизни. В цикле его знаменитых исторических концертов один был посвящен исключительно Шопену. Программа состояла из следующих произведений: все Баллады, Баркарола, Колыбельная, Фантазия, Соната № 2, Скерцо № 1, Прелюдии, Экспромты, Ноктюрны, Вальсы, Полонезы, Мазурки. (3) На последних концертах 1890 года великий музыкант также исполнял Сонату № 2 и ряд пьес Шопена.

Исторические концерты А. Г. Рубинштейна можно считать предвестниками будущих циклических выступлений поляка Р. Кочальского и двух пианистов русского происхождения – А. Браиловского и Н. Магалова. В следующем столетии они будут исполнять на эстраде почти всё из фортепианного наследия Шопена. Подобное «энциклопедическое» исполнительство ко второй половине XX века станет характерным явлением уже не для «живого» звучания музыки, а исключительно звукозаписи.

Размах концертной деятельности Анны Николаевны Есиповой был сопоставим лишь с масштабом выступлений братьев Рубинштейнов. Репертуар ученицы знаменитого венского профессора Т. Лешетицкого, который когда-то был соратником А. Г. Рубинштейна в Петербургской консерватории, включал все Ноктюрны, Мазурки, Вальсы, Прелюдии, Полонезы, Экспромты, Колыбельную, Баркаролу, Фантазию, Сонату № 3, оба Концерта, три первые Баллады. (4)

А. Н. Есипова одна из первых решилась посвящать весь вечер произведениям Шопена, и все единодушно признавали, что этот композитор – призвание исполнительницы. В лице корифея польской музыкальной критики Я. Клечинского её многочисленные «шопеновские» выступления в Варшаве (с 1874 по 1892 гг.) имели постоянного и восторженного почитателя. Одна из его заметок (1879 г.) о «шопеновском» вечере пианистки называлась «Солнце сияет по-прежнему».

Ганс Бюлов, будучи учеником Листа, считал себя «шопенистом» и хотел, чтобы так считали и другие. (5) Ему также принадлежат слова о том, что со временем творчество польского композитора «выступит яснее, чем сегодня, когда чтят только популярного Шопена, в то время как ... Шопен последних двух баллад, Скерцо, Баркаролы, Полонеза-Фантазии, Ноктюрнов соч. 9 № 3, соч. 48, соч. 55 № 2 и т. д. ещё ждёт интерпретатора, который бы проник в их дух». (6)

Эти произведения как раз и входили в репертуар немецкого исполнителя. И после своих выступлений в Англии (1878 г.) он с удовлетворением констатировал, что расширил у англичан их знание «до четвёртого Скерцо, четвёртой Баллады ... до менее исполняемых Ноктюрнов Шопена ... одним словом, до мужественного Шопена». (7)

В программах другого ученика Листа – Кароля Таузига – звучали оба Концерта, Этюды, Полонезы, две последние Баллады, Баркарола, Мазурки... Берлинские концерты пианиста состояли исключительно из произведений польского композитора. (8)

Исполнителей, основу программ которых составляли произведения Шопена, критика стала называть «шопенистами».

НЕУВЯДАЮЩАЯ ТЕМА

Возрастанию популярности произведений Шопена на эстраде сопутствовал шквал печатного распространения его музыки. Вторая половина XIX и начало XX вв. – это время наибольшего числа различных редакций в обновлённых изданиях его фортепианных

сочинений. В этом принимали участие выдающиеся композиторы, педагоги и теоретики, пытаясь таким способом внести свою лепту в дело «истинного» представления о стиле шопеновской музыки и принципах её исполнения.

Противостояние фигур Шопена и Листа вновь актуализируется, обретая новую область соперничества – редактирование текста полных собраний сочинений польского композитора. Издания его учеников и тех, кто был с ними солидарен, пока малозаметны. Но они начинают серьёзную и длительную борьбу против натиска редакций учеников Листа и последователей его исполнительской эстетики.

Представители «шопеновского» направления (А. Мармонтель, Т. Теллефсен, К. Микули, Я. Клечинский) своей деятельностью преследовали двойную цель. Во-первых, сделать достоянием музыкальной общественности мельчайшие подробности авторской интерпретации, то есть того, что собственно было известно его ученикам и близкому окружению. А во-вторых, выявив тем самым несомненную оригинальность исполнительского стиля польского композитора, предъявить это музыкальному миру как истину, противоположную *истине приверженцев Листа.*

Предпринимая издание полных собраний сочинений, те и другие фактически шли в унисон с исполнителями, всё более включавшими в свой репертуар произведения крупных форм Шопена и его последние опусы. Те и другие фактически способствовали открытию многоликости композитора, оставляя в прошлом однобокий взгляд на его творчество.

Что же было характерно для «листовского» направления? Его редакторы делали произведения Шопена более доступными широкой массе исполнителей и преподавателей фортепиано, облегчая первый этап знакомства с замысловатым текстом. Представители «шопеновского» направления такой цели себе не ставили.

В Предисловии к московскому «единственному аутентичному изданию» (как было обозначено на титульном листе), которое редактировалось учеником Листа К. Клиндвортом, говорилось, что его главная задача – выяснение «простейших оснований искусства исполнения» Шопена:

«Всякий, кому приходилось задумываться над исполнением шопеновских произведений, над объяснением их при преподавании встретит настоящее издание сочувственно, как разъясняющее большинство сомнений и затруднений». (9)

Но «улучшение» текста в руках представителей «листовского» направления касалось не только таких безобидных вещей, как аппликатура, педализация, разбивка басовых октав и аккордов или упорядочивание вырывающихся из метра пассажей. Они позволяли себе также изменять авторский текст. Это было самым бесперспективным моментом в их деятельности. И их претензия на истинность понимания музыки Шопена в будущем должна была потерпеть полный крах.

Делая Шопена «ближе», редакторы «листовского» направления вместе с тем навязывали своё понимание шопеновской стилистики. Издание сочинений композитора становилось для них полем демонстрации собственной интерпретации, служа наглядным дополнением к тому, что можно было услышать с эстрады.

Распространение этого типа редакций и их признание в качестве образца понимания Шопена вместе с уходом века романтизма постепенно исчезает. Этому способствовала не только упорная и плодотворная работа приверженцев «шопеновского» направления, но и появление нового средства *для фиксации собственных представлений:* звукозапись.

На популярность изданий, главой которых явно или не явно был Лист, он сам оказывал влияние силой своего авторитета. Его похвалы, а также рекомендации его учеников не в последнюю очередь способствовали их широчайшему распространению.

Вот строки из того же Предисловия к московскому изданию сочинений Шопена, автором которого был музыкальный критик и теоретик, а в будущем – директор Московской консерватории, Н. А. Губерт:

«...лучшие музыканты нашего времени, оскорбляясь существующей неурядицей, решились помочь делу – пополнением авторских указаний. Пополнения эти, разумеется, невозможны без всестороннего знания всех существующих композиторских стилей и верного понимания каждого из них, в чём, конечно, никто не откажет Листу и лучшим его последователям». (10)

В томе с Концертами Шопена под редакцией К. Клиндворта было помещено письмо Г. фон Бюлова. В нём ученик Листа категоричен и безапелляционен:

«...если бы какой-нибудь «коллега» преминул основательно ознакомиться с Клиндвортовским изданием Шопена, я счёл бы такое упущение достаточным поводом отказаться от чести считаться его коллегой». (11)

Вероятно, с подачи своего учителя немецкий музыкант смело утверждал в этом письме, что Шопен «имел обыкновение указывать на» Листа, «как на пианиста, для которого он пишет свои композиции». (12)

Лист сам всячески поддерживал мнение, которое преподносило его как единственно истинного интерпретатора польского композитора. В своей книге он ясно указывает на несостоятельность пианистического гения Шопена в отношении ряда своих собственных сочинений:

«Будучи слишком слабого здоровья, чтобы мощью своей игры выдать своё возмущение, он искал удовлетворения в том, что слушал чужое исполнение, отмеченное силой, ему самому недостававшей, – тех своих произведений, в которых всплывает страстный гнев человека, поражённого тяжёлыми ранами глубже, чем у него хватило бы духу признать». (13)

Однако, кроме одного единственного упоминания в письме Шопена, да и то – коллективном, где он пишет, что хотел бы похитить у Листа манеру исполнять шопеновские этюды, нет никаких документов о его благосклонности к интерпретациям равно знаменитого коллеги. Скорее можно предположить, что очень многое не удовлетворяло Шопена.

Известно, сколь неодобрительно относился Шопен к любым искажениям своих сочинений «в руках» Листа. Ведь тот мог изменить тональность, регистр, сделать октавные удвоения.

Театральность, актёрская поза, преувеличение переживаемых чувств в Листе-исполнителе были также естественны, как естественно было отсутствие всего этого в Шопене.

Слушая Листа, М. Глинка был неприятно удивлён отсутствием простоты в его исполнении, о чём он вспоминал в1854 году:

«Несмотря на всеобщее и отчасти собственное моё увлечение, я могу теперь ещё дать полный отчёт во впечатлении, произведённом на меня игрою Листа. Мазурки Шопена, его Ноктюрны и Этюды, вообще всю блестящую модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками...» (14)

Русские музыкальные критики также неодобрительно отзывались о «вольностях», которые себе позволял венгерский виртуоз, исполняя Шопена во время своих гастролей в России.

Из письма А. Серова к В. Стасову (25 августа 1847):

«...Лист больше, нежели прежде вольничает, капризничает в своём исполнении. (Например, он в самых известных всем вещах: ...Мазурках Шопена позволяет себе переиначивать целые такты, сокращает, удлиняет ритм, прибавляет свои вставки и т.п.)». (15)

А. Г. Рубинштейн, в свою очередь, отметил «затейливые, но ненужные прикрасы» в Мазурке, которую слышал у ученика Листа – К. Таузига. (16)

Ещё одна ученица Листа – София Ментер, позволявшая искажения авторского текста при исполнении Шопена, неизменно критиковалась Ц. Кюи на страницах русской периодической печати.

Для польской музыкальной критики второй половины XIX века тоже было характерным негативное отношение к листовскому стилю интерпретаций, а также к выступлениям его учеников, исполнявших Шопена.

На страницах «Варшавской газеты» в 1856 году было откровенно заявлено: «Кому светит Лист – для того не существует Шопен». (17) В том же году, рецензируя концерт К. Таузига, биограф Шопена М. Карасовский писал, что произведения польского композитора требуют духовной зрелости, работы мысли, а для исполнения музыки Листа достаточно иметь внутренний огонь и техническую оснащённость. «И потому никого не удивило, что Таузиг лучше играл Листа, чем Шопена», – писал он. (18)

Если на Листа поляки нападали в основном за самовольные изменения шопеновского текста, то его ученика, кроме того, упрекали в отсутствии подлинного шопеновского legato, мягкости и «округлости» звукоизвлечения. Их возмущала манера пианиста брать «бешеные» темпы. Эта последняя черта, по мнению польской критики, придавала интерпретациям Таузига характер карикатуры на Шопена. «Холодная и неглубокая игра», – таков был приговор Я. Клечинского (1865 г.) на «шопеновский» концерт К. Таузига. (19)

Польскими критиками второй половины XIX века предпринималась попытка осознать и сформулировать то, что было присуще исполнительской манере именно Шопена. В русле этого шла и редакторская работа учеников композитора и тех, кто с ними был солидарен.

КНЯГИНЯ МАРЦЕЛИНА ЧАРТОРЫЙСКАЯ

На учеников Шопена незримо была возложена миссия передачи будущим поколениям пианистов таинственной самобытности его исполнительского искусства.

Как известно, он не оставил после себя, подобно Листу, плеяду виртуозов, которые бы с концертных эстрад широко манифестировали исполнительский стиль своего учителя, тем самым поддерживая культ его имени.

Из немногочисленных продолжателей шопеновского пианизма в первую очередь выделяются два имени – Марцелины Чарторыйской (1826-1894) и Кароля Микули (1821-1897). В общеевропейском масштабе степень их влияния была не слишком заметна на фоне деятельности учеников Листа и Лешетицкого. Но именно благодаря этим «живым огням», по словам ученика К. Микули, «шопеновская традиция не умерла в Польше». (20)

«Любимая ученица» Шопена Марцелина Чарторыйская вошла в историю музыкального искусства как вдохновенная исполнительница произведений своего учителя. Конец её публичных выступлений датируется 1886 годом.

По единодушному мнению современников, Чарторыйская особенно отличалась в исполнении Мазурок Шопена. После одной из них А. Г. Рубинштейн воскликнул:

«Можно научиться любить и дивиться Польше, когда слышишь, как играет княгиня Мазурки Шопена!» (21)

В некоторых музыкальных справочниках она названа непрофессиональной пианисткой, любительницей. Быть может, немногочисленность публичных выступлений Чарторыйский, их случайный характер, а также ограниченность репертуара малыми музыкальными формами, если речь шла о наследии Шопена, могли дать основание для такого определения. И всё же у современников был повод поставить её «в ряд с прославленными артистами», как об этом говорилось в одной из английских рецензий на концерт исполнительницы:

«Княгиня Чарторыйская давно известна в авторитетных музыкальных кругах Парижа и Лондона как перворазрядная пианистка. Она была любимой ученицей Шопена, а те, кто слышали его самого, свидетельствуют, что она играет его музыку так, как никто другой среди современников. В ней соединены все черты совершенства: лёгкое, как прикосновение пера, звукоизвлечение, ясность, точность, совершеннейшая выдержка в быстрых и сложных эпизодах, полнота и сила тона, изысканная элегантность во фразировке и чарующая непосредственность чувства. Эти и многие другие достоинства ставят эту любительницу в ряд с прославленными артистами-профессионалами». (22)

Эмоциональный аристократизм Чарторыйской, не имевший ничего общего с холодной академичностью, был родственен психологическому типу исполнительского искусства Шопена. Вероятно, поэтому, когда она исполняла произведения своего великого соотечественника, тем, кто слышал его самого, «всё ещё казалось, что играет Шопен, а это играло эхо!» (23)

Некоторые черты характера княгини и образ поведения в глазах современников также казались отзвуком личности её учителя. В разговорах и корреспонденции Чарторыйская была немногословна и «не открывала желаний своего сердца, хотя оно было открыто для других». (24)

Педагогическая деятельность ученицы Шопена была не слишком интенсивной, но именно ей сестра композитора вручила наброски его труда по искусству фортепианной игры.

На основе слов Чарторыйской в конце XIX века в польской печати был опубликован свод рекомендаций для тех, кто хотел приблизиться к исполнительскому стилю Шопена. Основные пункты этих рекомендаций были следующими:

1. Источник открытий – это ноты. Всегда следует сверяться с ними, не добавляя собственной фантазии к этим небесно-фантастическим произведениям;

2. Быть внимательным к проставленным обозначениям темпа, аппликатуре, педализации, т. е. шопеновской стилистике записи;

3. Бесконечно добиваться legato и певучести исполнения;

4. Forte и fortissimo никогда не должны быть сухими, твёрдыми;

5. При самом тихом piano – в кончиках пальцев – жизнь, не терять ни одной нотки, уменьшая звучность («то ли игра, то ли эхо»);

6. Внезапное выпячивание какого-либо голоса или его внезапное пропадание противоречат стилю. Целенаправленность и логика необходимы во всём.

Эту публикацию венчало письмо Чарторыйской, в котором она писала:

«Нужно вжиться в атмосферу Шопена. Нужна работа и любовь, нужна интуиция...» (25)

В 1856 году Чарторыйскую попросили назвать главную черту исполнительского искусства Шопена. Она ответила: «Интеллигентность». (26)

До приезда в Париж, когда княгиня стала ученицей Шопена, она училась в Вене у ученика Бетховена – К. Черни. Вероятно, как никто другой, она могла судить о том, что же открыл Шопен-исполнитель и Шопен-педагог по сравнению с прежней школой фортепианной игры. Своим ответом Чарторыйская, по сути, исчерпывающе точно определила «новость»: настало время образованного и размышляющего музыканта, умного и достойного интерпретатора, для которого Шопен не только мечтающий поэт, но также драматург и ваятель композиций крупных масштабов.

А как же чувство? Чарторыйская, усмехнувшись, снисходительно объяснила очевидное: истинная интеллигентность включает и чувство. (27)

Любопытно сравнить слова ученицы Шопена с мнением ученика Листа, чтобы ещё раз убедиться в опережающей своё время оригинальности идей польского композитора.

В своих лекциях Г. фон Бюлов однажды неосторожно сказал, что «при исполнении шопеновских пьес нужно иметь остроту чувства, а не ума». (28)

КАРОЛЬ МИКУЛИ

Творческая деятельность другого польского ученика Шопена – Кароля Микули – это не только более интенсивное, хотя и менее длительное, по сравнению с Чарторыйской, концертирование, но ещё и серьёзная педагогическая работа, а также редактирование собрания сочинений своего учителя. Обширность предисловия к нему, в котором содержится вполне определённое представление о Шопене-исполнителе и Шопене-преподавателе, даёт право считать К. Микули первым автором, профессионально осветившим эти области творчества польского композитора.

К. Микули концертировал во Франции, Италии, Австрии, России, заявив о себе музыкальному миру Европы как выдающийся интерпретатор музыки своего учителя. Эпитеты, которыми пресса награждала пианиста, как и в случае с Чарторыйской, были сходны с теми, какие ранее сопровождали самого Шопена.

Обширность его «шопеновского» репертуара наводила на мысль, что он может представить на эстраде всё из наследия любимого учителя.

«Публика впервые услышала в столь большом количестве Мазурки Шопена, его Вальсы, Этюды, Ноктюрны и другие произведения», – писал польский музыкальный журнал (1857 г.) после одного из концертов Микули. (29)

Не случайно именно ученик К. Микули – Рауль Кочальский – был первым, кто отважился уже в начале XX века на цикл из четырёх концертов, программа которых состояла исключительно из произведений Шопена.

Вспоминая своего учителя, Р. Кочальский писал:

«Микули с юношескою страстностью и в старости (время моих занятий с ним) обожал Шопена. Шопен был для него нечто высшее в музыке. Микули боялся, что ему могут понравиться Вагнер и Брамс, и этим он будет неверен Шопену. Он жил в атмосфере польского композитора: в каждую ноту, которую написал Шопен, так проникал, как будто сам был её творцом. Его индивидуальность растворялась в шопеновском творчестве, пианизме и педагогике». (30)

С конца 50-х годов творческая деятельность Микули была связана исключительно с городом Лембергом (ныне – Львовом). И в стенах музыкальных учреждений Польши К. Микули был единственным глашатаем педагогических принципов Шопена. Время оценки их новаторского характера было ещё впереди. А пока К. Микули не встречал должного понимания: его обвиняли в деспотизме и односторонности. (31)

Известно, что Микули негативно относился почти ко всему, что исходило от Листа: и как интерпретатора Шопена и как преподавателя фортепиано. Будучи в августе 1869 года в Риме, Микули имел возможность посещать занятия Листа, слышать его самого, играть с ним в четыре руки. По открытым спустя сто лет записям Микули заметно, что он фиксировал у Листа моменты, исключительно несхожие с шопеновским стилем преподавания:

1. Во время занятий мэтр не всегда дожидался, чтобы ученик исполнил эпизод, который у него не получался, наилучшим образом;

2. На случайно зацепленные учеником фальшивые ноты он не обращал внимания;

3. Он позволял себе сравнивать при учениках их игру, отмечая, что исполнение одного из них – лучше, чем у другого;

4. Советовал каждому ученику заниматься ежедневно по десять часов;

5. Рекомендовал некоторое время тренироваться на инструменте с беззвучной, «немой», клавиатурой;

6. Считал, что для укрепления пальцев необходимо заниматься на инструментах с «тугой», «тяжёлой» клавиатурой;

7. Придавал огромное значение выработке эффектного исполнения и, в частности, взятию резких акцентов sforzando.

Всё это казалось Микули крайне противоположным тому, что он слышал у Шопена. Его покоробили также слова Листа о том, что Шопен не «захватывал» полностью публику по причине неэффектного исполнения, рассчитанного только на небольшое помещение, а не на концертный зал. (32)

Всей своей деятельностью - педагогической, исполнительской, редакторской – Микули фактически вступал в неравный бой и дискуссию с Листом.

Из обширного Предисловия к изданию произведений Шопена в его редакции мы узнаём, с какой тщательностью и требовательностью ко всем деталям работал обожаемый им учитель. Всякая механичность, многочасовые занятия, а тем более упражнения на «немой» клавиатуре были исключены. Р. Кочальский вспоминал, что «во время учёбы у Микули мало времени посвящал технике» и в «техническом отношении его преподавание, которое он строил строго по шопеновскому методу, было столь новаторским, что я удивляюсь до сих пор».(33)

Метод К. Микули основывался на интеллектуальном постижении материала и в первую очередь анализе технических трудностей. Иной подход исключался. Любое направление в работе определялось одухотворённостью. Не случайно в своём Предисловии Микули обращает внимание на требование Шопена непременно «заниматься только на великолепных инструментах». (34) Красота звучания инструмента должна была быть одной из составляющих в общей радости музыкальных занятий.

«Можно без преувеличения утверждать, что только ученики знали Шопена-пианиста во всём его недостижимом величии», – писал Микули. (35) Этим он как будто обосновывал появление Собрания сочинений польского композитора в своей редакции, более успешно

продолжив то, что было начато норвежским учеником Шопена и другом Микули – Томасом Теллефсеном.

Шопеновская ученица Фридерика Мюллер, к которой Микули обратился за помощью во время своей редакторской работы, писала ему (1879):

«Ваше истинное знание Шопена, ваше гениальное толкование не нуждается в помощи...» (36)

Редакцию К. Микули, получившую одобрение круга шопеновских учеников, широкое признание ожидало лишь в XX и XXI вв. Сегодня мимо неё не может пройти ни одна работа, претендующая на современный уровень понимания шопеновской стилистики.

И. ПАДЕРЕВСКИЙ, А. МИХАЛОВСКИЙ И Я. КЛЕЧИНСКИЙ.

Вопрос, насколько новое поколение виртуозов было связано с чудом исполнительского искусства Шопена, кажется, более всего волновал соотечественников композитора. Но для Польши вторая половина XIX века была периодом не столько развития своей национальной культуры, сколько поисков её сохранения. После разгрома Ноябрьского восстания 1830 года закрылся Университет, Главная школа музыки и Варшавская консерватория, предпосылки к воссозданию которой появились лишь в конце 50-х годов. Польским пианистам рубежа XIX-XX вв. приходилось самим отыскивать нити, которые бы их связывали с «наследниками» исполнительского искусства Шопена.

В судьбе И. Падеревского (1860-1941) и его соотечественника А. Михаловского (1851-1938) отразились характерные моменты становления национальной фортепианной школы после мрачного периода застоя. Уже к началу XX века они оба олицетворяли обретение ею мощи и самобытности. Падеревский стал живым символом музыкального искусства и культуры Польши, легендарным интерпретатором Шопена; Михаловский – не только выдающимся «шопенистом», но и мастером в деле подготовки новых поколений польских «шопенистов».

Годы учёбы этих пианистов были связаны в первую очередь с такими европейскими городами как Берлин, Лейпциг, Вена... В разное время они учились у И. Мошелеса, К. Рейнеке, Т. Лешетицкого, К.Таузига...

Однако И. Падеревский признавался, что на него неизгладимое впечатление оставил как Лист, так и Антон Рубинштейн, который, можно сказать, стал его кумиром:

«Его игра произвела на меня не только огромное впечатление, но была исполненной мечтой, осуществлением фантастических снов». (37)

А. Михаловский также испытывал влияние и Ф. Листа и А. Г. Рубинштейна. (38)

Обретя силу иностранных исполнительских школ, польские пианисты позже были устремлены к тем, кто мог бы им открыть подлинное лицо Шопена: к его ученикам.

И. Падеревскому посчастливилось общаться с французской ученицей Шопена – Мари Дюбуа. А. Михаловскому – с его польскими учениками: Марцелиной Чарторыйской и Каролем Микули.

Встреча с учениками Шопена стала переломным моментом в творческой жизни Михаловского. Уроки Микули имели для него решающее значение в отношении переоценки собственных интерпретаций Шопена:

«Микули обладал великолепной памятью и раскрывал передо мной неизвестные подробности жизни Шопена, связанные с его художественными переживаниями. Эти подроб-

ности по-новому освещали идейную сторону произведений Мастера. Одновременно Микули делился со мной разнообразнейшими техническими секретами шопеновской игры». (39)

Сравнивая рецензии Я. Клечинского на «шопеновские» концерты К. Таузига и молодого А. Михаловского, обнаруживается сходство упрёков: слишком быстрые темпы, подчёркивающие лишь виртуозный элемент стиля, и использование, как правило, редакций, искажающих авторский текст. А. Михаловский не избегал исполнения парафраз на то или иное сочинение Шопена малой музыкальной формы, что также осуждалось критиком. Однако все эти упрёки относились в основном к первому периоду концертной деятельности А. Михаловского: до его встречи с К. Микули.

Под воздействием общения с учениками Шопена у него сформировалось понимание, которое было ближе к оригинальной исполнительской эстетике композитора и которое стало определяющим в следующий период выступлений артиста. Впоследствии он был одним из лидеров движения строжайшего пиетета по отношению к шопеновскому тексту. И позже уже под давлением А. Михаловского ученик Листа – Эжен Д'Альбер – в свою очередь, прекратил произвольные искажения сочинений композитора. (40)

Определённую роль в изменении взгляда А. Михаловского на интерпретацию Шопена, возможно, также сыграл выдающийся музыкальный критик, композитор, концертирующий пианист, преподаватель фортепиано – Ян Клечинский (1837-1895). Он приветствовал работу К. Микули по изданию произведений обожаемого учителя. Он способствовал выработке отношения к творчеству Шопена как глубоко оригинальному и совершенному явлению, представлявшему особый тип романтизма. (41) Все многообразные сферы деятельности этого разностороннего музыканта, можно сказать, были посвящены этой цели. В том числе редакция 10 томного собрания сочинений Шопена и работы об исполнительском и педагогическом стиле великого соотечественника.

В течение семи лет (1859-1866 гг.), проведённых в Париже, Я. Клечинский вошёл в круг учеников и друзей Шопена: Марцелины Чарторыйской, Камиллы Дюбуа, Юлиана Фонтаны, Богдана Залесского... Это позволило ему позже сделать свою редакцию сочинений композитора в русле «шопеновского» направления, невольно противопоставляемого, как уже говорилось, «листовскому».

Отсветом этого «парижского» общения пронизаны две книжечки Я. Клечинского, посвящённые проблемам исполнения фортепианных сочинений польского композитора. В их основе – публично прочитанные лекции музыканта. Первая книжечка, изданная в 1879 году, – «Об исполнении произведений Шопена» – содержит три лекции. Вторая (1886) – «Шопен в своих совершеннейших творениях» – две.

Импульсом к изданию лекций послужило то, что их автор никак не мог увидеть среди соотечественников достойного преемника исполнительского стиля Шопена:

«...как же редко мы встречаемся и в салоне и на концертной эстраде с хорошим исполнением его бессмертных сочинений; как же редко мы встречаемся со следами его традиции; особенно у тех, кто не был учеником Шопена. Нас ведь много – глубоко чувствующих Шопена, а сыграть так, как хотелось бы, нам невероятно трудно!»(42)

По объёму задействованного материала и профессиональности обсуждения проблем – эти работы Клечинского не имели себе равных. Они актуальны и сегодня, хотя определённая дань своему времени автором была заплачена.

Так, не очень лестные слова встречаются по отношению к последней Балладе (№ 4) Шопена. Автор видит её «ущербность» в «не совсем удачных последних пассажах, представляющих скорее демонстрацию трудностей, чем органичное проведение идеи» сочинения. (43)

Разбирая Прелюдии соч. 28, Клечинский «задет» необычным для своего века звучанием ля минорной пьесы и предлагает опустить её при исполнении цикла:

«Прелюдия № 2. Не играть, потому что странная». (44)

С другой стороны, по отношению к Прелюдии № 1 он даёт важный совет, который, возможно, исходил от учеников Шопена: исполнять её дважды, как будто в конце стоит знак повторения. Именно так делает Ф. Бузони, что зафиксировано звукозаписью.

Насколько воззрения Клечинского совпадали с тем, что осталось в памяти тех, кто имел счастье общаться с Шопеном, можно судить по письму французского ученика композитора – Жоржа Матиаса:

«То, что говорит господин Клечинский об истинном характере гения Шопена ... сама истина. Любители и все те, кто испытывает благородную потребность углублённого понимания – найдут здесь подлинные факты. Профессиональные музыканты могут с полным доверием отнестись к замечаниям господина Клечинского по поводу стиля Шопена и быть абсолютно уверенными в том, что говорит автор о способе преподавания моего знаменитого учителя». (45)

Лекции и книжечки об исполнении произведений Шопена, редакторская работа, а также музыкально-критическая деятельность – всё это направлялось желанием Клечинского слышать в Польше «истинную» интерпретацию сочинений композитора.

На протяжении более чем двадцати лет он публиковал свои статьи в польской периодике, борясь против неглубокого, манерного понимания Шопена.

Перо критика было сурово по отношению не только к искажениям стиля (отсутствие красивого звука, неестественность фразировки, непонимание свободы движения, не владение педализацией, чрезмерно «виртуозные» темпы) и включениям собственных добавлений, но и к переложениям фортепианной музыки Шопена. Он пытался донести мысль, что «Шопен – это только фортепиано!» (46)

Так, например, Клечинский подверг резкой критике обработки, которые прозвучали в программе типичного шопеновского вечера (февраль 1892):

I отделение

1. Большой полонез	(исп. оркестр)
2. Концерт ми минор	(солист – А. Михаловский)
3. Две песни	(солистка – Вышинская)

II отделение

4. Прелюдия до минор – «Полёт духа»	
и Прелюдия соль мажор – «Эльфы»	(обработка для оркестра)
5. Два Этюда – соч. 10 № 3 и соч. 25 № 12	(обработка для оркестра)
6. Песни	(солистка – Семёнова)
7. Концерт фа минор в инструментовке К. Клиндворта	
	(солист А. Михаловский)

Я. Клечинский считал «главным интересом программы» – исполнение А. Михаловским Концертов Шопена. Он усмотрел «ненужную» приближённость пианиста к листовскому стилю интерпретации. Но одновременно похвалил его за то, что объявленная в программе редакция К. Клиндворта была на концерте заменена на «лучшую», с его точки зрения: оригинальную. (47)

Неустанная деятельность Я. Клечинского способствовала выработке польской музыкальной критикой высоких критериев в оценке исполнительского искусства. В будущем – при проведении Первого международного конкурса пианистов имени Ф. Шопена (1927 г.) – это позволило полякам быть достойными судьями «чужих» исполнений, открыв не только новых «шопенистов», но и новую главу в дискуссии об интерпретации сочинений композитора.

НАЧАЛО «ВТОРОГО ВЕКА» ШОПЕНА НА РОДИНЕ КОМПОЗИТОРА

В начале XX века Польша, как ни одна другая страна, имела опыт обсуждения проблем исполнения Шопена и изысканий, в центре которых были его жизнь и творчество.

Трёхтомный труд «Шопен» польского исследователя Ф. Хёзика, увидевший свет в 1911-1912 гг., не имел аналога по богатству собранного материала и наносил «фактологический» удар по однозначному пониманию личности композитора, открывая новый уровень серьёзного разговора о нём.

В столетнюю годовщину со дня рождения Шопена (1910 г.) состоялся съезд польских музыкантов. Его целью было наметить пути освоения наследия композитора музыкально-теоретической мыслью страны.

В выступлении одного из участников съезда говорилось следующее:

«Известно, что в равной степени как особа Шопена, так и его артистическая деятельность были предметом многочисленных литературных работ: биографических и эстетических. Однако ни одно перо до сих пор не занималось подробно тематическим и гармоническим строением произведений мастера, не пробовало коснуться непосредственно конструктивной стороны его музыки, а также найти в ней рациональный элемент, не говоря уже о ремесленническом. Его музыка признавалась за плод романтизма, настолько исключительный, этеричный, неуловимый, что не желали и не считали уместным или полезным лишать её прозрачных, деликатных покровов, чтобы для каких-то позитивных целей дойти до скелета. ... Творчество Шопена считалось основанным исключительно на капризе, фантазии, чувстве, которые отдалены от грубого фундамента, точности, какого-либо теоретического педантизма. И потому никому в голову не приходило делать его предметом изучения».(48)

Далее в этом же выступлении констатировалось, что уже никто не упрекает Шопена в отсутствии чёткой формы в его «больших» произведениях и что теперь его модуляции, хроматика и смелые гармонии не столько поражают, сколько будят «удивление своим богатством».

На съезде работала секция «Истории музыки, теории, эстетики, критики», которая в своей резолюции признала необходимым шире пользоваться примерами из произведений Шопена в курсах гармонии и анализе музыкальных форм.

Уже к двадцатым годам можно было наблюдать результаты призывов съезда, поскольку молодые учёные активно делали предметом своих изысканий творчество Шопена. Обращение к нему стало почти традицией у польских музыковедов.

В 1929 году известный теоретик Б. Вуйцикувна писала:

«Оживление заинтересованностью музыкой Шопена и усиление интенсивности работ, ей посвящённых, – факт знаменательный и во многом радостный для польского музыковедения последнего десятилетия. Не только в изданных уже книгах и статьях, но также, что, может быть, важнее, в начатых исследованиях молодого поколения польских музыковедов всё яснее вырисовываются направления исследований, обращённых именно к творчеству Шопена». (49)

Целью исследований поляков было раскрытие не только национальных истоков музыки Шопена, но также её новаторских черт, несомненного влияния на русскую школу и представителей французского импрессионизма.

Композитор В. Лютославский (1913-1994) в середине столетия обронил как-то следующую фразу:

«Может быть, это покажется удивительным и неправдоподобным, но даже сегодня в процессе ежедневной композиторской работы, я нахожу в музыке Шопена источник оживления фантазии». (50)

Но польские теоретики углублялись также в исследование связей шопеновской музыки с искусством классиков.

В 1923 году композитор К. Шимановский (1882-1937) в своих статьях писал не только об оригинальности и совершенстве музыкальной формы произведений Шопена. Он видел в них черты скорее родственные искусству эпохи Моцарта и Баха, чем музыке романтиков. Великий соотечественник противопоставлялся им Шуману и Вагнеру как более типичным представителям романтизма:

«...не специфичный «романтизм» Шопена делает его столь близким нам – сегодняшним, а скорее иные черты его гения. Вероятно, так же и те, что роднят его с Моцартом». (51)

Известная клавесинистка, ученица А. Михаловского В. Ландовска (1879-1959) в своих работах проводила смелую параллель между наследием польского композитора и старофранцузской музыкой. Впервые это прозвучало в её статьях начала XX столетия.

Всё более отдаляясь от момента своего возникновения, музыка Шопена оказывалась всё такой же свежей и востребованной, вписываясь в новое время абсолютной вершиной.

Идеи польских теоретиков о связях Шопена с предромантической эпохой, а также о его влиянии на композиторов последующих поколений, соответствовали тому, что можно было наблюдать в реальной практике исполнительства. В зеркале критики музыкальной жизни Варшавы первой четверти XX века отражались определённые изменения как структуры программ пианистов, включавших фортепианное наследие Шопена, так и требований, предъявляемых к их интерпретациям.

Изменения в программах касались следующих моментов:

1. Мода делать аранжировки фортепианных произведений для хора и оркестра постепенно уходит, уступая место «оригинальному» звучанию музыки композитора;

2. Музыкантами открывается «сцепляемость» произведений одного жанра, без специального указания на то автора. Например, возможность исполнения всех Баллад Шопена, всех Этюдов, всех Скерцо, всех Прелюдий...

3. В программах пианистов молодого поколения Шопен начинает звучать в окружении Баха, Скарлатти, Бетховена, а также «рядом» с Дебюсси, Прокофьевым, Шимановским, Де Фальей, т. е. музыкой XX века.

4. Традиции исполнения сочинений Шопена в окружении его современников – Листа, Шумана и т. д. – теперь придерживаются в основном «шопенисты» первой волны, т. е. пианисты старшего поколения;

Для первой волны «шопенистов» характернее было отрицательное отношение к «новой» музыке. Когда Падеревского спросили о его отношении к Шёнбергу, Веберну, Хиндемиту и Бергу, он ответил:

«Не спрашивайте о них. Это другое поколение, которого я не понимаю. И нет между нами ничего общего». (52)

Действительно, в рецензии на концерт Артура Рубинштейна (1924 г.), где он исполнял Шопена в ряду композиторов XX века, К. Шимановский назвал его «пионером новых ценностей».

Не только структурой программ отличались исполнители «другого», нового поколения. Музыка Шопена, по сути, начинает ими иначе интерпретироваться.

В той же рецензии К. Шимановский замечает и приветствует у А. Рубинштейна совершенно новые черты трактовки:

«Способен он сыграть и Шопена, правда, иначе, чем другие – сдержанней и серьёзней, не для демонстрации собственной «прекрасной взволнованности», а для передачи его истинной глубины». (53)

От пианистов, играющих Шопена, польская музыкальная критика теперь ждёт не только искренности чувств, полёта, силы, драматической выразительности, «несравненной техники», но также «незаурядной интеллигентности», продуманности плана композиций, цельности исполнительской концепции, «сдержанности» и «серьёзности».

Один из критиков, защищавший пианиста первой волны польских «шопенистов» Ю. Сливиньского от упрёков молодого писателя Я. Ивашкевича, писал:

«Нет продуманных планов? Да, может быть. Но это кажется людям, которые более сильны интеллектом, чем талантом и душой». (54)

Но самая жёсткая критика раздавалась в адрес зарубежных пианистов, посмевших исполнять Шопена на его родине.

Неизменно отрицательные отклики имели концерты М. Розенталя (1913, 1915, 1924 гг.). В печати было заявлено, что «лучше бы он не играл Шопена». В Концерте ми минор, исполненном пианистом, критикам всё не нравилось: «звук небольшой, темп означает склонность к сентиментальности; это понимание Шопена как мягкого, изнеженного; это непонимание его фантазии, силы, мощи». (55)

К. Сен-Санса (1913 г.) упрекали в непонимании духа, которым пронизаны произведения Шопена. Никогда не вызывал положительных откликов Э. Петри (1914, 1917, 1920 гг.). Его «явное непонимание» заключалось в отсутствии поэзии – «самого существеннейшего в Шопене». (56)

Под пальцами В. Бахгауза (1916, 1919 гг.) музыка Шопена также казалась лишённой тонкости и поэзии. Особое возмущение у критики вызывали его обработки музыки композитора:

«Никому не интересны банальные помыслы Бахгауза, которыми он чувствует потребность разбавить вдохновенность Шопена – единственного в своей удивительной цельности и простоте». (57)

У И. Фридмана (1923 г.) критику возмущали «фальшивые акценты, манерность, грубость». (58)

Сенсаций сезона 1926 года было выступление Л. Годовского. Но поляки холодно приняли его интерпретацию Шопена. Ведь он «был лишён своих психологических проблем и своей чарующей мистичности». Таково было мнение одного из рецензентов. (59)

До проведения первого Международного конкурса пианистов имени Ф. Шопена (1927) польская музыкальная критика оставалась в горделивом заблуждении, что только у отечественных исполнителей музыка их гениального соотечественника несёт печать подлинности.

ОПЯТЬ ЭТИ РУССКИЕ

Как музыкальная общественность, так и организаторы Первого конкурса пианистов имени Ф. Шопена были уверены, что участники страны выдающихся «шопенистов» будут недосягаемы в своём исполнительском мастерстве и понимании стиля. Жюри состояло только из польских музыкантов. Учредитель конкурса – Ежи Журавлёв (ученик А. Михаловского) объяснял это обстоятельство следующим образом:

«Исходя из того, что Шопен был поляком и его творчество носит чисто национальный характер, в жюри первого конкурса были приглашены исключительно поляки, ибо только они могли в полной мере оценить игру исполнителей». (60)

Но совершенно неожиданно первое место в этом творческом соревновании было завоёвано пианистом из России – Львом Обориным. В конечном счёте, все четыре русских участника были удостоены наград: Гр. Гинзбург (4 место), Д. Шостакович и Ю. Брюшков (два почётных диплома).

Я. Ивашкевич восторженно оценил это невероятное для поляков событие:

«Русские победили и поразили всех нас, потому что играли Шопена, как Шопен: с простотой чувства. ... На востоке рояль – всё ещё царь. Об этом, во всяком случае, могло свидетельствовать выступление в Варшаве четырёх феноменальных русских. Они привезли с собой старые фортепианные традиции, одетые в свежие, новые и светлые ризы». (61)

Эта победа русской фортепианной школы казалась ещё некоторое время случайностью. Но два последующих конкурса служили лишь подтверждением «тех» блестящих выступлений.

В 1932 году польский теоретик, педагог и критик К. Штроменгер, остро переживавший победы «чужаков», с горечью писал:

«Иностранный участник шопеновских конкурсов ищет вначале специфически варшавского культа музыки Шопена, но по ходу конкурса начинает понимать, что вершин шопенистики следует искать в России...». (62)

Но ведь атмосфера культа Шопена была характерна и для России, связанной с Польшей разнообразными узами. Эта атмосфера была задана и первым исполнителем произведений композитора, учеником Филда – А. Герке, про которого именитым современником было сказано, что он и «Шопен нераздельны». (63) И первой русской «шопенисткой» А. Н. Есиповой. И многогранной творческой деятельностью братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов – выдающихся педагогов, непревзойдённых исполнителей обширного наследия Шопена, его неустанных пропагандистов.

По инициативе А. Г. Рубинштейна в 1890 году состоялся Первый международный конкурс композиторов и пианистов, которые должны были обязательно исполнять сочинения Шопена.

Одним из лауреатов при его последнем проведении (1910 г.) стал Артур Рубинштейн, «пленивший» русскую музыкальную критику в числе прочего тем, как исполнял Балладу Шопена № 3. (64)

Под власть обаяния шопеновской музыки подпали почти все русские композиторы: Балакирев, Танеев, Лядов, Глазунов, Рахманинов... Их интерпретации Шопена - интереснейшая страница в истории российского «шопенизма». Неоспоримо влияние польского композитора на Скрябина.

Одной из примет «серебряного века» русской культуры были выступления композиторов-исполнителей: Скрябина, Рахманинова, Метнера, Прокофьева... Русская публика знакомилась с «новинками» композиторской мысли не просто «из рук» авторов, но блестящих пианистов своего времени.

Этот отблеск «древнего» и очень серьёзного подхода к воспитанию музыканта, когда исполнитель непременно должен был быть композитором, т. е. знатоком глубинных пластов музыкального искусства, лежал на всех четырёх участниках Первого конкурса имени Шопена. Их профессора (К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев) были не только известными инструменталистами, но также авторами ряда музыкальных сочинений. А из четырёх русских конкурсантов двое (Л. Оборин и Д. Шостакович) были композиторами.

Таким образом, невидимые истоки победы русской фортепианной школы на Варшавских конкурсах – это и культ Шопена в России и то, что исполнительское искусство несло на себе печать грандиозного духовного развития страны, расцвета её музыкальной культуры. Догоняя Европу по предметам, которые были для нас новы, мы оказывались впереди.

«Для вас – века, для нас – единый час».
А. Блок

КОНЕЦ «ВТОРОГО ВЕКА» ШОПЕНА

Итак, Международные соревнования пианистов в Варшаве открыли всем «глаза на очевидную истину, что Шопен стал собственностью всего мира». (65)

Очевидность этой «новости» продемонстрировала вся дальнейшая история конкурса. На Пятом (1955 г.) – награда за лучшее исполнение Мазурок Шопена и третья премия были присуждены китайскому пианисту Фу-Цунгу. А в дальнейшем победителями становились пианисты всех частей света: 1960 г. - итальянец М. Поллини; 1965 г. – аргентинка М. Аргерих; 1970 г. – американец Г. Ольсон; 1980 – вьетнамец Тай Шон Данг...

На основе истории конкурса польские музыковеды справедливо замечали, что звание «шопениста» теперь может быть удостоен скорее тот, кто ориентирован не только на Шопена, но и на исполнение авангардной музыки, у кого «современный» вкус, кто может всё.

Яркий пример – победитель VI Конкурса итальянский пианист М. Поллини. В своей концертной практике он выделяется пристрастием к исполнению не только Шопена, но и произведений Веберна, Бартока, Булеза, Ноно. Под пальцами М. Поллини эти композиторы романтизируются, обретая не просто колористическое богатство, но ещё и лирическую окраску.

История конкурса, оживив интерес к проблеме интерпретации классического наследия, дала богатейший материал для её осмысления. Польские музыканты и музыкальные критики приходили к выводу о существовании то трёх основных типов интерпретации Шопена: романтического, классического и экспрессивного. (66) То четырёх: романтического с преобладанием лиризма, романтического «бури и натиска», «объективистского», виртуозного. (67)

На шопеновском конгрессе (1960 г.) была предложена ещё одна классификация, а также констатировалось, что доминирующее положение в интерпретации наследия Шопена занял классический стиль: эмоционально сдержанный, сопровождаемый исключительной виртуозностью. (68)

Практика конкурсов пока подтверждала это мнение. Оно же, в свою очередь, во многом основывалось именно на практике конкурсов.

Пристально следя за теми, кто однажды завоевал высшую награду, польская музыкальная критика отмечала, например, что Бетховен в исполнении М. Поллини становится скорее композитором-романтиком. А вот Шопен в некотором смысле - деромантизирутся! О пианисте писали, что он «носитель нового направления в понимании шопеновского наследия: скорее интеллектуального, чем эмоционального», что его интерпретация «покоряет классической выстроенностью формы». (69)

Интересно, что почти такие же слова произносились когда-то по отношению к интерпретациям Артура Рубинштейна. И именно он был председателем жюри юбилейного конкурса, «сделавшего» М. Поллини победителем.

Доминирование «объективистского», или классического, стиля интерпретации до некоторой степени объяснялось неустанной борьбой с «отсебятинами» и манерным исполнением Шопена в период проведения первых конкурсов. Возможно, «деромантизации» также способствовали музыковеды, разрабатывавшие темы глубинных связей музыки композитора с предромантическими эпохами и постромантическими. Их изыскания соответствовали общей направленности музыкального искусства и духа времени: возникновению «необарокко», «неоклассицизма», интересу к средневековой музыке. Эти явления соседствовали с увлечением исполнителями так называемыми «уртекстами», когда произведения изучаются по нотам, изданным при жизни автора и не имеющим никаких внешних проявлений воли последующих интерпретаторов.

Экспрессия «мятежного романтизма», являвшаяся характерной чертой стиля Падеревского и «модных» интерпретаций рубежа XIX-XX вв. как будто ушла.

И в этом смысле знаменательным оказалось «неприятие» Польшей в 50-х годах выступлений В. Мальцужинского, пианиста, получившего одну из наград на конкурсе 1937 года. Сейчас же критики считали, что пианист играет Шопена слишком уж романтично и значит – не современно, не классично: «Мы привыкли к Шопену, исполняющемуся объективно, а тут на нас обрушилась волна романтической страстности, направляемая большим артистом». (70)

Но подходят 80-е годы, и происходит поворот к желанию слышать в Шопене нечто новое или «хорошо забытое старое». Быть может, даже исполнительский стиль Падеревского и Мальцужинского.

Теперь уже говорят об обязательном прослушивании записей этих пианистов в музыкальных учреждениях Польши. Оказывается, в их игре есть то, что составляет традицию польского понимания Шопена. (71)

Десятый конкурс (1980) вошёл в историю взрывом разногласий по поводу выступлений югославского пианиста И. Погорелича. Музыкальная общественность устроила бунт из-за недопущения его к участию в финале. В конце концов, в противовес мнению жюри он стал обладателем специальной награды критики. Варшавские выступления И. Погорелича оценивались ею, а также публикой, как главное художественно-значимое событие конкурса. Один музыкальный критик так характеризовал «явление Погорелича»:

«...наиболее удивительным явлением был стиль, продемонстрированный Иво Погореличем; стиль, я бы сказал, экспрессионистской интерпретации крупных форм и совершенно ему противоположная концепция игры в миниатюрах. Я считаю этот стиль столь удивительным собственно по причине его разнородности: можно и нужно видеть различие характера, а также стиля. С одной стороны – стиль Скерцо, Баллад, Сонат, а с другой стороны – некоторых Мазурок, Ноктюрнов, Вальсов... Погорелич во время конкурса пробовал – в подавляющем большинстве случаев с полным успехом – показать эту многосторонность, заключающуюся в содержании музыки Шопена и, следовательно, стилистическое богатство этой музыки». (72)

Другой критик только добавлял неожиданных впечатлений:

«...целью Погорелича есть показ в этой музыке тёмных страниц, настроений грозы и тайны, а временами даже трагедии. Да, и такое настроение можно увидеть в климате романтизма, хотя в исполнении югославского пианиста этот романтизм очень осовременен». (73)

Все приходили к выводу о несправедливости жюри, высказавшем своим решением в отношении к Погореличу косность и приверженность сложившейся догме. Сам пианист трактовал свой приезд и участие в конкурсе как миссию открытия соотечественникам композитора – нового, современного понимания Шопена. Осознавая свой триумф, Погорелич видел, что его интерпретация, захватив польскую публику, «попросту была близка её восприятию». (74)

К празднованию 200-летнего дня рождения Шопена (2010 год), т. е. «третьего века» звучания музыки композитора, Российский телевизионный канал «Культура» предложил множество исторических записей и прямых трансляций с концертов. Рядом с А. Рубинштейном, В. Ашкенази, М. Плетнёвым, Е. Кисиным и польскими победителями шопеновских конкурсов – К. Цимерманом и Р. Блехачем – можно было услышать и увидеть И. Погорелича. Он занял-таки определённое место в истории исполнения музыки Шопена, обозначив ещё один её поворот.

На этом параде выдающихся мастеров XX-XXI вв. было заметно, что предельная верность авторскому тексту не мешает исполнять Шопена таким различным и всё таким же прекрасным. Третий век звучания его музыки воспринимает это как само собой разумеющееся явление. Но Шопен не оставляет нас без новых загадок. Что же это такое – шедевр музыкального искусства? Каким же образом множество разнообразных интерпретаций «свёрнуто» в нём, лишь постепенно открываясь? Как новый дар. Как бесконечность.

(СНОСКИ)

1. «Русская музыкальная газета», 1894. № 12. С. 252.
2. Рубинштейн А. Г. История литературы фортепианной музыки / Ц. Кюи. СПб., 1889. С. 68.
3. Программа концертов А. Г. Рубинштейна. СПб., 1886.
4. Беркман Г. А. Н. Есипова. Л., 1948. С. 41.
5. Bronarski L. Szkice Chopinowskie. Kraków, 1961. S. 271.
6. Ibid. S. 262.
7. Ibid. S. 267.
8. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М., 1957. С. 66; Antologia polskiej krytyki muzycznej. Kraków, 1961. S. 161, 206, 207.
9. Oeuvres de Fr. Chopin /Ch. Klindworth. Moscou, 1873. T. 1. S 10.
10. Ibid. S. 1.
11. Chopin Fr. Deux Concertos /Ch. Klindworth. Moscou., 1878. S. 1.
12. Ibid.
13. Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 91.
14. Стасов В. Избранные сочинения. В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 427.
15. Музыкальное наследство. М., 1966. Т. 2, ч. 1. С. 216.
16. Кюи Ц. История литературы фортепианной музыки. СПб., 1889. С. 67.
17. Antologia polskiej krytyki musycznej. Kraków, 1955. S. 138.
18. Ibid. S. 161.
19. Ibid. S. 141, 162, 205-208.
20. Gliński M. Aleksander Michałowski a tradycja Szopenowska // Al. Michałowski. Warszawa, 1934. S. 35.
21. Kałuża Z. Chopin i Marcelina Czartoryska // «Ruch muzyczny», 1974. № 17. S. 13.
22. Tarnawski St. Ksiezna Marcelina Czartoryska. Kraków, 1895. S. 24.
23. Ibid. S. 15.
24. Ibid. S. 67.
25. Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych. Warszawa, 1959. S. 478.
26. Tarnawski St. Op. cit. S. 44.
27. Ibid. S. 44-45.
28. Лекции Ганса Бюлова / Т. Пфейфер. М., 1895. С. 98.
29. Старух Т. Кароль Микули // Музыкальное исполнительство. Вып. 10. М., 1979. С. 204.
30. Koczalski R. Frédèrik Chopin. Köln, 1936. S. 9.
31. Biernacki M. K. Mikuli //«Echo muzyczne», 1897. № 22. S. 254.
32. Federhofer H. Der Chopinschüler Carl Miculi in der Rom und Graz // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. 1965. № 10. S. 85-86.
33. Koczalski R. Op. Cit. S. 9.
34. Mikuli C. Vorwort zur Ausgabe der Werke Chopins (Band I). Leipzig, 1879. S. IV.
35. Ibid.
36. Federhofer H. Op. cit. S. 96.
37. Paderewski J. Pamiętniki. Kraków, 1967. S. 152.
38. Rytel P. Osobowość artystyczna Aleksandra Michałowskiego // Al. Michałowsi. Warszawa, 1934. S. 24.
39. Михаловский А. Как играл Фридерик Шопен? // Как исполнять Шопена. М., 2009. С. 139.
40. Wierzbicka J. Niezatarte wspomniena // Al. Michałowsi. Warszawa, 1934. S. 24.
41. Клечинский Я. Как исполнять Шопена? СПб., 1901. С. 20.
42. Kleczyński J. O wykonywaniu dzieł Chopina. Kraków, 1959. S. 18.
43. Ibid. S. 106.
44. Ibid. S. 102.
45. Wózna M. Jan Kleczyński – pisarz pedagog kompozytor // Szkice o kulturze XIX wieku. Warszawa, 1976. T. 3. S. 174-175.
46. «Echo muzyczne», 1894. № 553. S. 216.
47. «Echo muzyczne», 1892. № 440. S. 116; «Kurier Codżienny», 1892. № 63. S. 2.
48. Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Kraków, 1980. T. 2. S. 100.
49. «Kwartalnik Muzyczny», 1929. Zeszyt IV. S. 412.
50. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. М., 1976. С. 122.
51. Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Kraków, 1980. T 2. S. 124.
52. Landau R. Paderewski. Warszawa, 1935. S. 352.
53. Jasiński R. Na przełomie epok. Warszawa, 1979. S. 511.
54. Ibid. S. 591.
55. Ibid. S. 147.
56. Ibid. S. 227, 352.
57. Ibid. S. 326.
58. Ibid. S. 471.

59. Ibid. S. 565.
60. Проснак Я. Международный конкурс пианистов им. Ф. Шопена. Варшава, 1970. С. 7.
61. Antologia polskiej krytyki muzycznej. Kraków, 1955. S. 391.
62. Проснак Я. С. 37.
63. Бернд Г. Шопен в России // «Советская музыка», 1960. № 2. С. 32.
64. «Русская музыкальная газета», 1910 № 36. С. 734.
65. Проснак Я. С. 37
66. «Annales Chopin». Warszawa, 1956 №1. S. 225.
67. «Dziś i Jutro». Warszawa, 1955. № 12. S. 1.
68. International musicological congress devoted of Fr. Chopin. Warszawa, 1963. S. 456.
69. Chopin-Jahrbuch. Wien, 1963. № 2. S. 138.
70. Regamey K. Witold Małcużyński. Kraków, 1960. S. 48.
71. Waldorff J. Wielka gra. Warzawa, 1980. S. 158.
72. «Ruch muzyczny», 1980. № 24. S. 9.
73. «Ruch muzyczny», 1980. № 25. S. 9.
74. X Miedzunarodowy konkurs pianistyczny im. Fryderyka Chopina. Warszawa, 1980. Biuletyn 5. S. 13-14.

ИГНАЦЫ ПАДЕРЕВСКИЙ И АРТУР РУБИНШТЕЙН ИГРАЮТ БАЛЛАДУ ШОПЕНА № 3

«Ведь слушаете же вы Шопена - снова и снова
и всё с тем же восторгом...».
Корней Чуковский

«И тут случилось чудо: открылась средняя дверь,
и появилось Солнце – да, Солнце. Это был Падеревский...»
Артур Рубинштейн

С возникновением звукозаписи в некотором смысле получило закрепление то, что ранее было абсолютно неуловимо: неповторимость живого исполнения музыкального произведения. Стало возможным сравнение интерпретаций одного и того же сочинения различными пианистами и исследование вопроса: в чём различие их понимания?

Но главный инструмент анализа специфических средств выразительности в исполнительском искусстве (изменений в темпе, тембре, артикуляции, педализации и т. д.) остался прежним – ухо профессионала.(1)

Для подтверждения тезиса о том, что музыку Шопена сегодня играют иначе, чем вчера, достаточно прослушать архивные записи. «Устарелости» исполнения, в первую очередь, отражают широту распространения редакции К. Клиндворта и заключаются в основном в арпеджировании аккордов и несовпадении баса со звуком верхнего голоса, иногда в нелогичностях фразировки, излишней педализации. Кроме того, пианисты начала XX века продолжают позволять себе некоторые переделки текста оригинала.

То одно, то другое бросается в глаза, например, в исполнении Т. Лешетицким - Ноктюрна соч. 27 № 2, Ф. Бузони – Прелюдии соч. 28 № 1, И. Фридманом – Прелюдии соч. 28 № 15, Т. Кареньо – Баллады № 3. Кажется, убери эти «недочёты» исполнения и записи станут «нашими».

Но интересно не то, что эти «внешние» приметы понимания Шопена второй половиной XIX века и началом XX сменились новыми, т. е. строжайшим вниманием к тексту в редакциях учеников композитора или последователей его эстетических принципов. Различие в интерпретациях великих «шопенистов», например, И. Падеревского и А. Рубинштейна, демонстрируют более серьёзные сдвиги. Это становится заметнее при прослушивании крупной музыкальной формы.
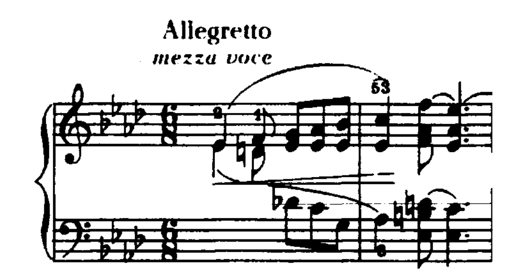
Возьмём Балладу Шопена № 3. Это пример нового, по сравнению с XVIII веком, романтического типа мышления. Пример появления такой формы музыкального произведения, когда логика внутреннего развития подчинена «сквозной» драматургии: устремлённости «к трагической развязке, наступающей в самом конце и исключающей возвращение к начальной сюжетной ситуации». Точно так же, как в романтической литературной балладе. (2)

По популярности это произведение Шопена, судя по количеству звукозаписей, несравнима ни с одним другим (из числа тех, что принадлежат к крупным музыкальным формам). Изменение отношения к нему, как наиболее чтимому среди исполнителей, касается лишь одного момента. Во вторую половину XX века Баллада № 3 начинает чаще звучать в

контексте всех четырёх. Именно так она записана А. Рубинштейном («Eterna» № 8 26 740). И его интерпретация во многом определяется тем, что затем будет звучать другая того же жанра. И. Падеревский играет эту же Балладу («Мелодия» № Д 03199-2) в отрыве от своих сестёр, т. е. следуя традиции конца XIX – начала XX вв.

Выбор исполнителей не случаен. Этих пианистов разного поколения объединяет общая с Шопеном отчизна и личное знакомство. Кроме того, благодаря своей широкой концертной деятельности, они не только в Польше, но и в глазах всего мира – выдающиеся интерпретаторы произведений польского композитора, эталон истинного понимания его музыки: И. Падеревский – на рубеже веков, А. Рубинштейн – ко второй половине XX столетия. Эта же разница времени в звукозаписях их исполнения одной и той же Баллады.

С самого начала проявляется принципиальное отличие одной трактовки от другой, которое только подтверждается позже: при прослушивании всего сочинения. Сравним первые два такта Баллады:
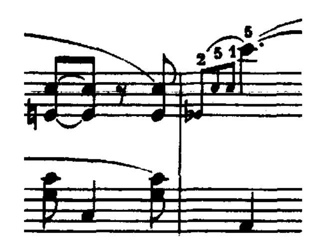


Что делает Падеревский? Он сразу захватывает романтичным, очень связным и пока ещё неторопливым рассказом. Придавая особую значительность, эпичность, первым тактам баллады, пианист как будто хочет навязать нам её литературный прототип.

И в темпе движения и в общем звучании он чуть нарушает авторские предписания. Вместо Allegretto – у него Andante, вместо mezza voce – mezzo forte. Динамика, фразировка, артикуляция, педализация используются пианистом так, что перед нами одна певучая фраза. Потому-то им применён единственный артикуляционный приём – legato, а два такта фактически захватывает только одна фразировочная лига (у Шопена их две), пытающаяся затушевать наличие двух мотивов. Падервский как будто хочет свободным и широким голосом петь нам итальянскую оперную арию.

Рубинштейн не поёт и не рассказывает, а складывает музыку Баллады мозаикой или, можно сказать, лепит её перед нами. Он чуть точнее следует указаниям автора: его темп, как и предписано, – Andante, его звучание, – mezza voce. Сдержанность, прозрачность и ясность – вот его приоритеты, потому что главная задача: показать полифоничность музыкальной ткани Шопена. И первые пять нот в партии левой руки пианист «дерзко» исполняет приёмом non legato. Он едва пользуется педалью, стараясь подчеркнуть существование двух мотивов во фразе (под двумя короткими лигами), а также изменения в диапазоне их звучания, различия в фактурном изложении и артикуляционных приёмах.

Принципы построения исполнительской формы ясно проступают на стыках эпизодов, когда заканчивается один и начинает разворачиваться следующий. Например, такты 115-116.



Падеревский делает всё, чтобы представить нам в этих тактах прихотливое изменение настроения, спонтанность чувства, которое владеет рассказчиком. Потому-то он позволяет себе сделать замедление в первом из них, не замыкая его уменьшением звучности. Пианист как будто перескакивает здесь с одной мысли на другую, но это носит характер импровизационной непринуждённости. Хотя его темп «качается», музыка подчинена одной связующей лиге (а не двум, как у Шопена), одной объединяющей педали, одному пространству.

У Рубинштейна всё наоборот. Он не соединяет эти такты одним порывом, а спокойно, соблюдая единый темп, переходит от одного к другому: как органист, пользующийся различными регистрами, как режиссёр, монтирующий кадры, снятые в разное время дня или года. Пианист вновь внимательнее Падеревского в отношении авторских указаний: строго выполняет их. У него нет замедления темпа в первом такте, и он не заменяет diminuendo (такова ремарка Шопена) на crescendo. Его педаль, как и две фразировочные лиги (одна оканчивает мысль, другая – начинает новую), подчёркивает границу между различными эпизодами Баллады; динамика в каждом из них – у него «замкнута».

Аналогичная (то есть прямо противоположная) трактовка стыков повторяется на протяжении всего произведения (такты: 102-103; 143-144; 156-157; 182-183).

Конечно же, приближение к заключительной ликующей коде Баллады (т. 213) пианисты трактуют различным образом. Падеревский начинает подготовку к ней значительно раньше (от 165 такта), чем его младший коллега (только от 209 такта). И для него этот отрезок в 48 тактов – огромная волна нарастающей звучности и эмоционального напряжения, одна лига, объединяющая устремлённость музыки к итогу всех предыдущих усилий.

Рубинштейн эти 48 тактов представляет нам не одной большой волной, а вереницей эпизодов, в которой неизбежно наступает очередь самого последнего. Музыка, как и раньше, объединена у него не общей лигой и порывом, а единством темпа и тем, что каждый отрезок её равноценен для пианиста совершенством композиторской техники. Он пользуется возможностью показать мельчайшие подробности изменений в её изложении.

В том, как эти выдающиеся пианисты используют средства фортепианного искусства, как строят исполнительскую форму Баллады, выявляется стилистическое различие их интерпретаций. Стиль, который демонстрирует Падеревский, можно обозначить как «романтический». Пианист рассказывает нам Балладу непосредственно от первого лица, наполняя содержание стихией собственных эмоций и взволнованностью своего душевного переживания.

Интерпретацию же Рубинштейна можно назвать «постромантической». Исполнитель здесь, скорее, ведёт себя как художник, который чуть отходит в сторону, чтобы вместе с нами вглядываться в совершенство всех деталей возникающего создания. Он чувствует себя лишь сведущим посланником истинного создателя.

Падеревский яснее даёт нам «прочувствовать» открытия эпохи романтизма и значит – характерные черты нового музыкального мышления, блистательно проявившиеся в творчестве Шопена, Шумана, Листа, Вагнера. В его интерпретации также «на лицо» завоевания первых «шопенистов», вынесших на эстрады мира не «болезненность» и изысканную нежность Шопена, не только его «изумительные» небольшие сочинения, а образы крупных музыкальных форм, полноту жизненных сил, мятежность, волю мощь. В его звучании и тень фигуры Антона Рубинштейна, игра которого завораживала польского музыканта, и Ференца Листа, которому он также поклонялся, и его венского учителя – Теодора Лешетицкого.

Артура Рубинштейна не привлекал исполнительский стиль Игнацы Падеревского, о чём он откровенно писал:

«Время от времени он восхищал меня чудесно сыгранной фразой или звучностью, порой даже волнующей; но меня несколько расхолаживали его преувеличенные rubato и частое арпеджирование аккордов. Я приходил к убеждению, что моя музыкальная натура очень далека от его музыкальной натуры». (3)

Кумиром молодого Рубинштейна был Ф. Бузони с его идеями «неоклассицизма» и «новой эстетики», в основе которых в некотором смысле отказ от музыки романтиков и обращение взора к эпохе Баха и Моцарта, а кроме того – к созданиям современных композиторов-авангардистов. То, что Рубинштейн не смог стать учеником Ф. Бузони, он воспринимал как удар судьбы. (4) Хотя то, как кумир исполнял сочинения Шопена, оставляло молодого почитателя «совершенно холодным». (5)

В одном из интервью 1962 года пианист сказал, что «Шопен вообще не романтик» и что «большое заблуждение так думать». (6) Его интерпретация Баллады Шопена № 3 – «наглядное» подтверждение данного высказывания.

В «романтическом» стиле И. Падеревского и «постромантическом» А. Рубинштейна отражаются поворотные моменты истории восприятия музыки Шопена, смена эстетических парадигм, когда одна модель уступает место другой. Но к началу XXI века картина усложняется. Мы начинаем уже жонглировать всем разнообразием стилей, которые нам оставила история, потому что это воспринимается нами как подлинное богатство.

И сравнение двух интерпретаций Баллады № 3 выдающимися «шопенистами» XX столетия оставляет нам ощущение реального выбора при обращении к классическому наследию. Приняв оковы безоговорочного уважения к тексту сочинений композиторов-классиков, современные пианисты сегодня свободно примеряют ту или иную стилистическую модель исполнительского искусства ушедших времён.

(СНОСКИ)

1. Соколов. А. К проблеме анализа исполнительской интерпретации как формы существования музыкального произведения // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979. С. 194.
2. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979. С. 16.
3. Рубинштейн А. Дни моей молодости //Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. М., 1981. С. 131.
4. Rubinstein A. Moje młode lata. Kraków, 1976. S. 34.
5. Рубинштейн А. Дни моей молодости. С. 147.
6. Keiser J. Grosse Pianisten in unseren Zeit. München, 1965. S. 50.

ПЕРЕКЛИЧКИ

«Особенно — ваше время. Поздравь себя с ним, обернувшись; не оттого ль исцелиться от оного не дано никаким иным, что оно бесподобно».
Саша Соколов

Преемственные связи в истории музыки можно наблюдать на примере такой живой и доступной для рассмотрения музыкальной формы, как прелюдия. Это название происходит от латинского слова, означающего «предварительную игру» или подготовку к игре на инструменте. Первоначально прелюдия — самая «вольная» и только настраивающая на серьёзный лад часть цикла из нескольких произведений. Она могла выступать и самостоятельной инструментальной пьесой импровизационного характера. Таким «двуличным» было её поведение в творчестве композиторов XV века.

Такова она и у И. С. Баха. Один и тот же материал мог служить то для прелюдии как самостоятельной пьесы, то - в качестве первой части цикла. Наглядный пример — однотональные прелюдии из I тома «Хорошо темперированного клавира» и «Нотной книжечки В. Ф. Баха»: До мажор (BWV 846 и BWV 846 «а») и ми минор (BWV 855 и BWV 855 «а»).

«Нотную книжечку» Бах составил для своего 10-летнего сына Вильгельма Фридемана как альбом пьес начинающего клавириста. Прелюдии До-мажор и ми-минор оттуда отличаются более простым изложением и укороченностью текста по сравнению со своими аналогами из I тома «Хорошо темперированного клавира». Они производят впечатление эскизного варианта.

Благодаря своему первому учителю музыки В. Живному, Шопен с раннего возраста был знаком со знаменитым циклом прелюдий и фуг И. С. Баха.

Перед своими концертами он играл только эту музыку. «Я запираюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка, я не разучиваю своих композиций», — говорил он своему ученику. (1)

По воспоминаниям ученицы Шопена Ф. Мюллер, однажды на уроке мэтр исполнил на память 14 прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». А в ответ на восхищение сказал: «Это не забывается никогда». (2)

В период сочинений цикла 24 Прелюдий (соч. 28), будучи вдали от Парижа — на острове Майорка — Шопен прихватил с собой эти ноты великого немецкого композитора.

Чуть позже в одном из писем он негодовал по поводу только что вышедшего парижского издания «Хорошо темперированного клавира». Он находил там не только недочёты гравёра, но и «ошибки, узаконенные теми, которые якобы понимают Баха». И в скобках скромно замечал: «Я не претендую на то, что понимаю лучше, но убеждён, что иногда угадываю». (3)

Шуман пишет, что «однажды (даю честное слово) один, впрочем, вовсе не плохой знаток музыки принял фугу Баха за этюд Шопена — к чести обоих». (4)

Польский музыковед Л. Бронарский, занимаясь поисками реминисценций баховской музыки у своего великого соотечественника, находил сходство в нотах Этюда Шопена соч. 10 № 4 (тт. 5-6) и Прелюдии Баха Фа диез мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» (тт. 15-16). Кроме того, по его мнению, мотив из Сонаты Шопена № 1 схож с мотивом двухголосной Инвенции Баха до-минор. (5) Но, быть может, влияние Баха скорее

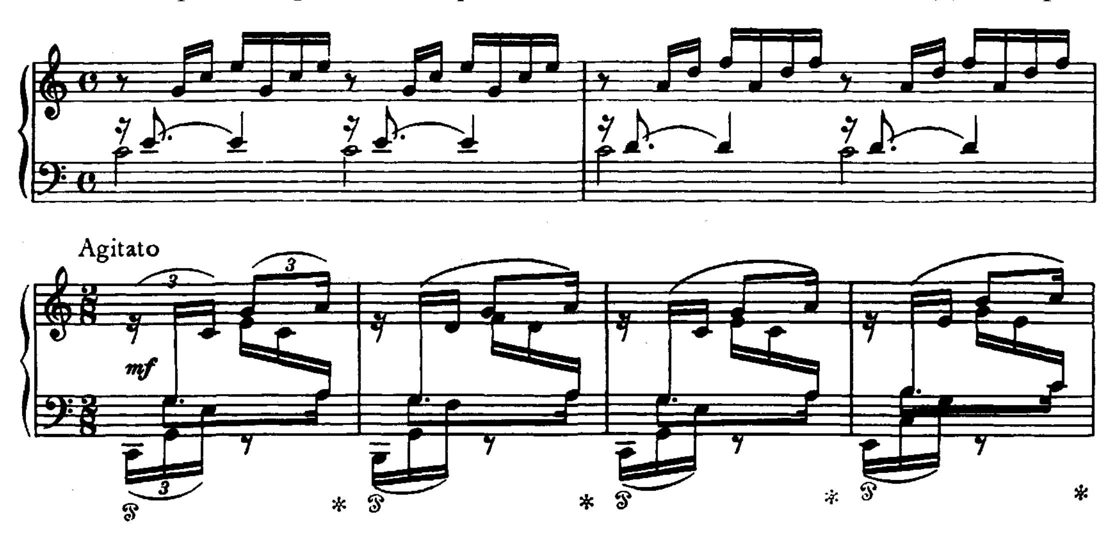
обнаруживается опосредованно, а не буквально. Шопеновский стиль в принципе полифоничен. Это характерно как для его прелюдий, так и для других сочинений.

Новаторство Шопена заключалось в том, что прелюдия обрела у него вид совершенно самостоятельного жанра романтической музыки. Хотя он не был оригинален, составив цикл из 24 пьес, расположенных по квинтовому кругу во всех тональностях мажора и минора. В начале XIX века с подобной инициативой уже выступили: М. Клементи (1811 г.), И. Гуммель (1815 г.), И. Крамер (1818 г.), А. Герц (1826 г.), Ф. Калькбреннер (1827 г.). Современники Шопена иногда соединяли прелюдии с этюдами или с упражнениями, решая узкоспециальную задачу фортепианной игры: техническое совершенство. Эти произведения фактически были «живым» дополнением к изобретённым механическим аппаратам, применявшимся с той же целью.

Но сочинение Шопена по художественным достоинствам было равным образцу великого предшественника эпохи барокко, а значит – подлинным событием своего времени, в одно мгновение перешагнувшим через его границы и обернувшись вечной ценностью.

Шуман, восторженно оценивая каждое творение Шопена, появлявшееся в печати, был восхищён и обескуражен одновременно: «Признаюсь, что я представлял их себе другими, написанными как и его этюды, в крупном плане. Оказалось обратное: это эскизы, как бы начатки этюдов или, если угодно, руины, разрозненные орлиные перья, пёстрая и дикая смесь. Но в каждой пьесе запечатлено его бисерным почерком: «Это написал Фридерик Шопен»; его узнаёшь по порывистому дыханию и в паузах. Он был и остаётся самым смелым и самым гордым поэтическим духом нашего времени». (6)

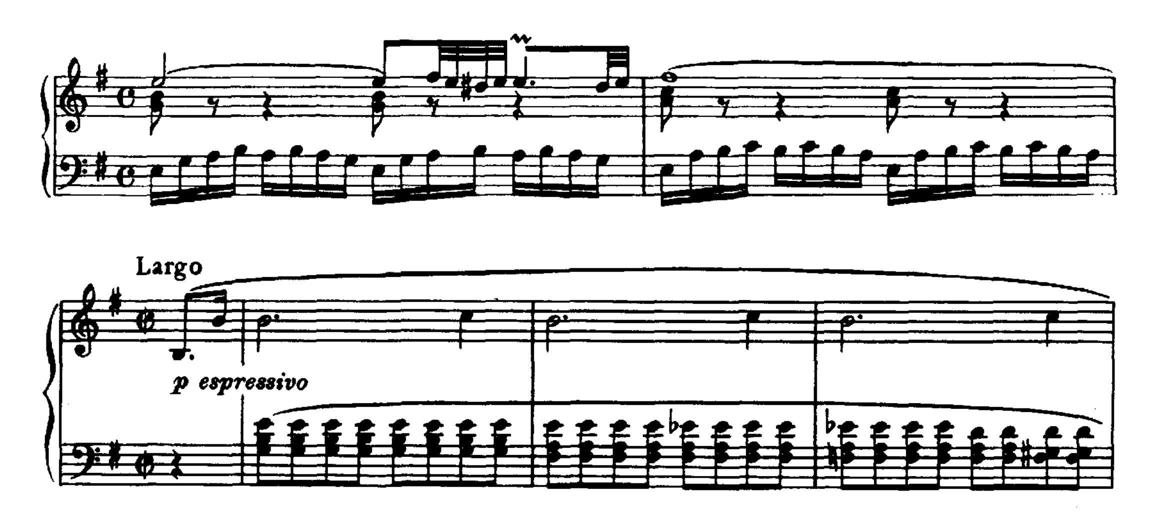
Посмотрим на первые такты Прелюдий Баха и Шопена в тональности До-мажор:



Какое поразительное визуальное сходство в графике рисунков! И оно соответствует реальному пространственно-звуковому подобию: одна и та же тональность, аналогичное движение мелодии, ритма, расположение голосов, гул басовой ноты в каждом такте. Но не образному! Шопен рисует романтический портрет Прелюдии Баха, переплавляя созерцание XVIII века в порыв и нетерпение XIX.

Швейцарский «шопеновед» Ж.-Ж. Эйгельдингер подключает к этому диалогу двух композиторов – третьего: представителя старофранцузской музыки. Именно этим Прелюдиям Баха и Шопена он видит аналог среди сочинений Куперена. (7)

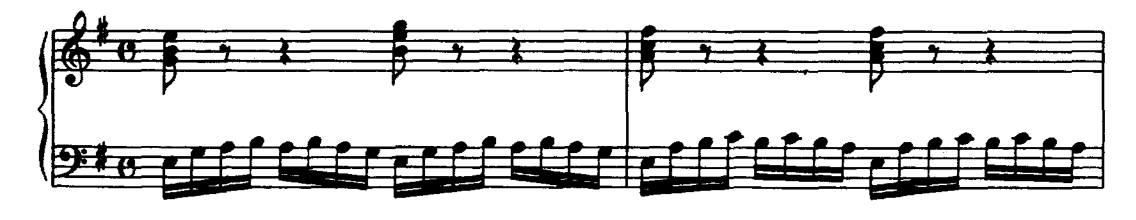
Ещё одна перекличка, но уже не только средств воплощения музыкального образа, а и самого образа, обнаруживается у Баха и Шопена в Прелюдиях ми минор (соответственно: № 10 и № 4):

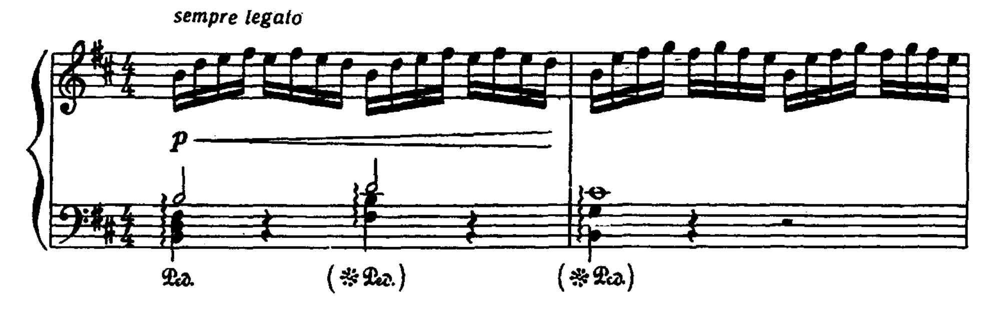


Смысл звучания первых тактов, их околдовывающая печаль остаются даже при формальной перестановке партий левой руки от одного композитора – к другому.

Так, если мы аккордовое сопровождение в шопеновской Прелюдии заменим фигурациями из баховской (и наоборот), содержание музыки существенно не изменится. Хотя подобный эксперимент возможен лишь для доказательства схожести музыкальных образов.

Ученику Листа А. Зилоти принадлежит концертная обработка эскизного варианта ми минорной Прелюдии И. С. Баха, т. е. того текста, который находится в «Нотной книжечке». В этой обработке Зилоти поступает, по сути, так же, как некогда Лист поступал с произведениями Шопена, исполняя их на эстраде. Ученик Листа меняет тональность, регистр, укрупняет фактуру, прибавляет собственную музыку. В результате, произведение обретает театральную эффектность, монументальность и пафосность, тем самым адаптируясь к вкусу слушателя второй половины XIX века. Сравнение даже первых тактов оригинала (Прелюдии И. С. Баха) и «усовершенствований», произведённых в них А.Зилоти, вполне наглядно демонстрируют это:





А. Зилоти позволяет себе «улучшить» авторский текст, как и Ш. Гуно, добавивший к Прелюдии И. С. Баха До-мажор (из I тома «Хорошо темперированного клавира») собственную мелодию в верхнем регистре и кое-что убравший в оригинальном тексте. Оторвавшись от цикла, эта Прелюдия стала пьесой вокально-инструментального жанра: популярнейшей «Аве Марией».

Шопен придерживался иных эстетических установок. Свои музыкальные пародии он оставлял лишь времени развлечения в кругу близких людей. В процессе композиции законченных художественных произведений – Бах, Моцарт, Бетховен были ему не братьями по цеху, а путеводными звёздами.

Излучение «Хорошо темперированного клавира» – в его 24 Прелюдиях; «Дон Жуана» – в Вариациях на тему из этой оперы; «Героической симфонии» – в Траурном марше Сонаты № 2...

Услышав Концерты Шопена для фортепиано с оркестром, молодой Шуман писал: «Шопен ввёл бетховенский дух в концертный зал». (8) Он имел в виду то, что своим творчеством польский композитор отодвинул в прошлое несерьёзную, развлекательную сущность концертной деятельности виртуозов.

Но когда Шуман позволил себе увидеть в шопеновских «Вариациях» на тему Моцарта живую иллюстрацию к опере «Дон Жуан», автор был раздосадован: «...это вовсе не умно». (9) В этой реплике проявилось не только неприятие Шопеном программности в музыке. Свою миссию художника, оборачивающегося к гениальным мастерам прошлого, он ощущал иначе: как служение одним и тем же идеалам.

Для русского композитора А. Н. Скрябина ряд путеводных звёзд Шопена был обогащён самим Шопеном. По «чистоте композиторского письма» современники ставили его «рядом с Моцартом и Бахом». (10) Что же касается Шопена, то с самого начала своей творческой деятельности Скрябин был обречён на сравнение с польским гением.

Вот что писали газеты различных городов и стран, в которых проходили выступления русского пианиста:

Санкт-Петербург, 1895: «В творчестве г. Скрябина пока нет индивидуальности; её невозможно и требовать от начинающего и такого молодого композитора. Оно насквозь проникнуто духом Шопена. Это не заимствования, не подражание Шопену; это именно шопеновский дух, всецело охвативший творческие силы г. Скрябина. Слушая многие его произведения, можно, право, думать, что мы слушаем неизданные сочинения Шопена». (11)

Париж, 1896: «Скрябин является музыкантом тонкой души, намагниченной соприкосновением с Шопеном...» (12)

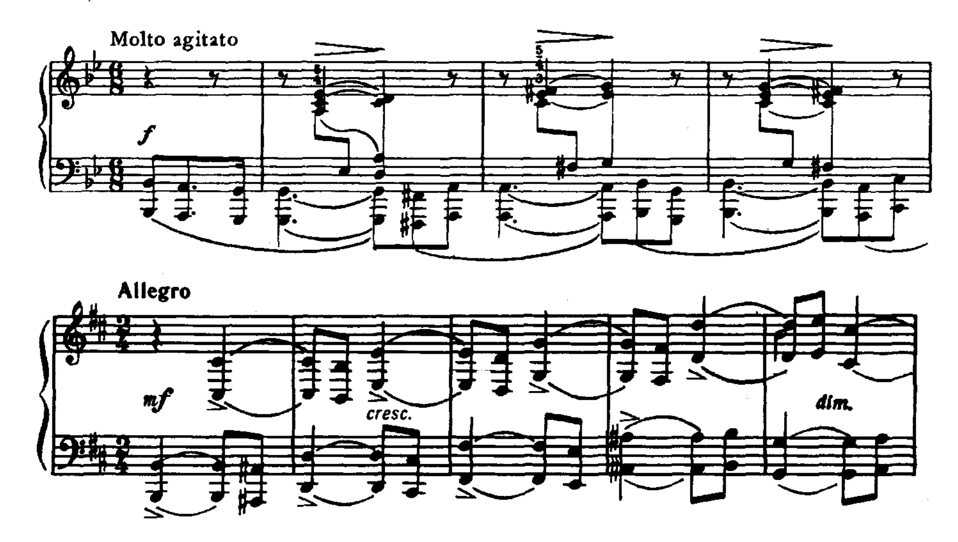
Нью-Йорк, 1906: «Скрябин своими произведениями заслужил название «русского Шопена» (13)

Берлин, 1911: «...несколько поверхностное подражание Шопену» (14)

Последнее заявление было со знанием дела опровергнуто польским музыковедом З. Лисой уже во второй половине того же столетия. (15)

Приняв эстафету от Шопена, Скрябин внёс собственный вклад в историю развития жанра прелюдии. Его 24 Прелюдии соч. 11 – это цикл небольших пьес во всех тональностях, расположенных, как и шопеновские, по квинтовому кругу. Первоначальный замысел предполагал сходство с «Хорошо темперированным клавиром» Баха, т. е. создание 48 Прелюдий (по две в каждой тональности). В целом этот грандиозный план композитором был осуществлён.

Остановимся лишь на одном примере явной образно-стилистической переклички: между Прелюдией Шопена соль минор (соч. 28 № 22) и Прелюдией Скрябина си минор (соч. 11 № 6):



Хотя тональности различны, подобие между этими Прелюдиями аналогично подобию музыки Баха и Шопена в ранее рассмотренных примерах.

Не только этой Прелюдией, но и многими другими своими произведениями раннего периода Скрябин как будто вглядывается в портрет Шопена, находя в нём черты сходства с собственным восприятием мира и переживаниями души.

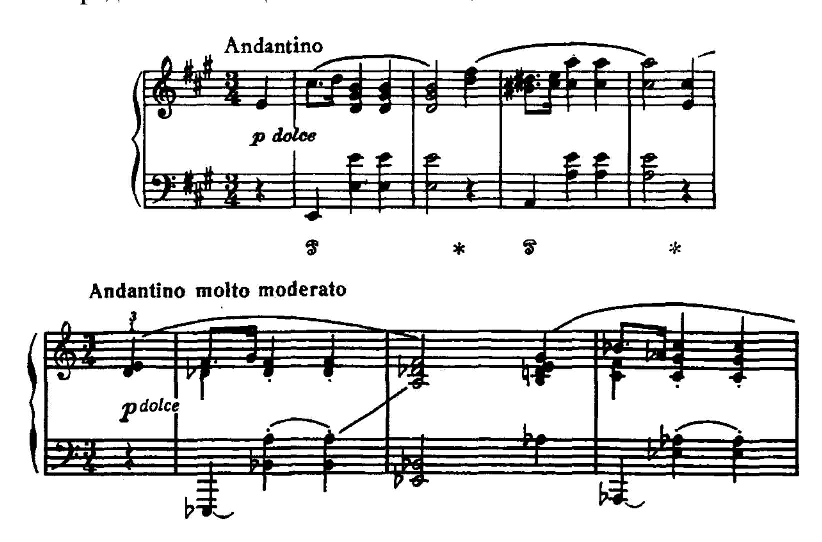
В XX веке академическая музыка открывает ещё одну форму встречи одного композитора с другим. Приметы стиля предшествующих эпох становятся в одно и то же время объектом уважения и игры.

А. Шнитке, анализируя в своей работе, посвящённой Стравинскому, парадоксальность его музыкальной логики, пишет: «Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут возродиться сегодня в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование великих форм или поиска новых...» (16)

Он находит слово, в котором сфокусирован смысл этого определения – «квази». Можно предположить, что А. Шнитке здесь говорит и о своём творческом методе. Но не только пародирование характеризует наше время.

Фортепианная миниатюра друга Стравинского, итальянского композитора А. Казеллы носит название «Воспоминание о Шопене» и является примером иной формы диалога творцов. Это явно не пародия, а музыкально запечатлённый миг счастья. Ведь тот, кого любишь, кем восхищаешься – как будто находится рядом с тобой, вдохновляя на жизнь.

Начало пьесы – «квази» Шопен. Сравним первые такты прелюдии польского композитора Ля мажор соч. 28 № 7 и «Воспоминание о Шопене» А. Казеллы, которое длиннее своей именитой предшественницы всего на пять тактов:



В середине пьесы А. Казеллы определённо возникает силуэт Прелюдий Дебюсси: то ли «Девушки с волосами цвета льна», то ли «Дельфийских танцовщиц». А затем всё как будто сливается в сверкающем вечернем гуле французской столицы начала XX века. Музыка здесь уже подобна игре красок на картинах К. Коровина, где ликующий свет фонарей пронзает таинственный мрак парижских бульваров.

В предисловии к изданию Прелюдий Шопена, появившемуся в 1947 году, Казелла написал следующее:

«В этих Прелюдиях мы видим Шопена, который забывает абсолютно про все условности, существующие в мире, и работает как герой-одиночка, пристально и зорко вглядываясь в туманные очертания подступающего импрессионизма». (17)

Эта же мысль, но музыкальными средствами, и была им высказана в «Воспоминании о Шопене».

Таким же почтением к польскому гению дышит небольшая пьеса А. Онеггера «Памяти Шопена», написанная в медленном движении меланхоличного вальса. Это тоже музыкальный поклон одного композитора другому. Но без той радужной улыбки, которая сияет в сочинении А. Казеллы.

Творцы «второго века» звучания Шопена как будто признаются нам в том, что он значит для них. Но теперь уже не только «второго». В начале 2010 года Сергей Слонимский сказал проникновенные слова о масштабе магнетизма великого польского композитора:

«Вся программная симфоническая и фортепианная музыка коренится в наследии Шопена. Это охотно признавали Дебюсси, Мессиан, ранний Скрябин. Далеко не исчерпано влияние Шопена и в наши дни. Потому и играют его молодые музыканты с таким энтузиазмом, что воздействие его музыки беспредельно». (18)

(СНОСКИ)

1. Ленц В. Воспоминания о Шопене // Как исполнять Шопена. М., 2009. С. 109.
2. Шопен Ф. Письма. В 2 т. М., 1976. Т. 1. С. 449.
3. Там же. С. 431.
4. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. М., 1978. Т. 2 «А». С. 86.
5. Bronarski L. Szkice Chopinowskie. Kraków, 1961. S. 179.
6. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2 «А». С. 190.
7. Eigeldinger J.-J. L'univers musical de Chopin. (Fayard) Paris, 2005. P. 90-91.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. 1. С. 261.
9. Шопен Ф. Письма. Т. 1. С. 249.
10. Скрябин А. Письма. М., 1965. С. 483.
11. Там же. С. 93.
12. Там же. С. 129.
13. Там же. С. 436.
14. Там же. С. 563.
15. Лисса З. Шопен и Скрябин // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963. С. 293-374.
16. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 402.
17. Eigeldinger J.-J. Op. cit. P. 154.
18. Слонимский С. Новаторство Шопена. СПб., 2010. С. 15.

СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

ad libitum (лат.) – указание на свободу в выборе темпа
agitato (итал.) – взволнованно
andante (итал.) – спокойный темп
andante spianato (итал.) – спокойно и плавно
andantino (итал.) – более подвижный темп, чем andante
andantino molto moderato (итал.) – умеренно подвижный темп
allegretto (итал.) – более спокойный темп, чем allegro
allegro (итал.) – быстрый темп
arpeggio (итал.) – последовательное исполнение звуков аккорда
cantabile (итал.) – певуче
crescendo (итал.) – постепенное усиление звучания
diminuendo (итал.) – постепенное ослабление звучания
dolce (итал.) – мягко, нежно
espressivo (итал.) – выразительно
forte (итал.) – громко
fortissimo (итал.) – очень громко
largo (итал.) – медленный темп
legato (итал.) – связное исполнение звуков
mezza voce (итал.) – вполголоса
mezzo forte (итал.) – не слишком громко
molto agitato (итал.) – очень взволнованно
non legato (итал.) – исполнять звуки не связно
pianissimo (итал.) – очень тихо
piano (итал.) – тихо
rubato (итал.) – исполнение в свободном темпе и ритме
sempre legato (итал.) – исполнять всё время связно
sforzando (итал.) – с силой, форсированно
solo (итал.) – звучание одного инструмента
staccato (итал.) – исполнять звуки коротко и отрывисто
tempo rubato (итал.) – свободный темп исполнения
touché (франц.) – манера прикосновения к клавишам рояля
tutti (итал.) – звучание всего состава инструментов

Ekaterina N. Frantseva-Dozorova. Chopin – Kopernik of a piano.

In this book is examined destiny of a creative heritage of the composer. In sight the author: fragments of compositions G. Sand; chronologically built documents with responses of contemporaries of F. Chopin; history of execution of his music on the native land, in Poland; comparison of two interpretations of the same compositions (the Ballad № 3) outstanding pianists of 20 centuries (I. Paderewski and A. Rubinstein); reflection about communications of music of the composer with the past and future.

Ekaterina N. Frantzeva-Dozorova. Chopin – Copernic de piano.

Dans le livre est examine la destinée de l'héritage createur du compositeur. L'auter fixe son attention sur les fragments des œuvres de G. Sand, les documents chronologiquement construits avec les resonances des contemporains de F. Chopin, l'histoire de l'execution de sa musique sur la patrie – en Pologne, la comparaison de deux interpretations de la même composition (la Ballade № 3) les pianistes donnes de 20 siècle (I. Paderevski et A. Rubinstein), la reflexion sur les liaisons de la musique du compositeur avec le passe et la futur.

Екатерина Николаевна Францева-Дозорова – живёт и работает в Москве. Пианистка, кандидат философских наук, заслуженный работник высшей школы. Автор монографии «Философы и музыка. Часть I. От Пифагора до Кеплера» (М., 2007) и ряда публикаций, посвящённых творчеству Ф. Шопена и А. Н. Скрябина. Среди них: «Миниатюры Ф. Шопена, Р. Шумана, А. Скрябина, С. Прокофьева в классе общего фортепиано» (М., 1993), «О музыкально-философском наследии А. Н. Скрябина» («Объединённый научный журнал» М., 2002. № 22); «Les aspects herméneutiques dans la pédagogie musicale» («Marsyas». Paris, 1991 № 19), «La musique de Chopin et un peu de ballet» («Marsyas». Paris, 1994. № 30).

замеченные опечатки и неточности

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
11	14 сверху	проступают	проступает
18	15 сверху	содержания	содержание
25	13 снизу	Палма	Пальма
47	Надпись под фотографией	Париж. Орлеанский сквер. У подъезда дома, где жил Шопен.	Париж. Латинский квартал. Дворик перед домом, где жил Э. Делакруа
60	20 сверху	те занятия	тех занятий
98	12 снизу	(февраль 1892)	(Варшава, февраль 1892)
104	14 сверху	деромантизирутся	деромантизируется
111	6 сверху	волю мощь	волю, мощь